# الأدب والتقنية

## مدخل إلى النقد التفاعلي

د. إبراهيم أحمد ملحم

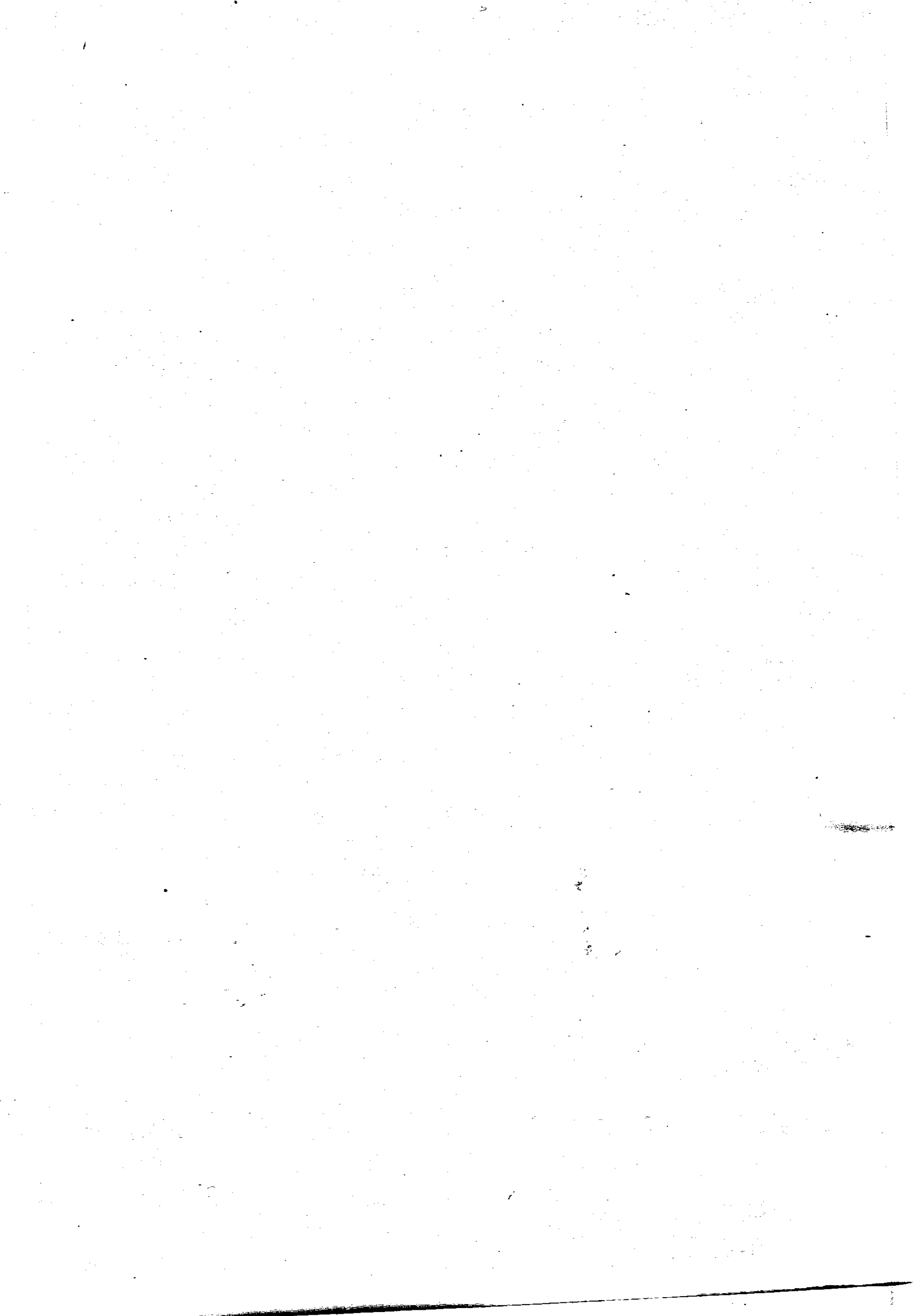




2013

# الأدب والتقنية

## مدخل إلى النقد التفاعلي



# الأدب والتقنية

## مدخل إلى النقد التفاعلي

د. إبراهيم أحمد ملحم

عالم الكتب الحديث

إربد ـ الأردن

2013

الكتاب

الأدب والتقنية مدخل إلى النقد التفاعلي

تأليف

إبراهيم أحمد ملحم

الطبعة

الأولى، 2013

عدد الصفحات: 156

القياس: 17×24

رقم الإيداع لدى المكتبة الوطنية

(2012/7/2537)



ISBN 978-9957-70-640-1

الناشر

عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع

إربد- شارع الجامعة

تلفون: (00962 -27272272)

خلوي: 0785459343

فاكس: 00962 -27269909

صندوق البريد: (3469) الرمزي البريدي: (21110)

E-mail: almalktob@yahoo.com
almalktob@hotmail.com
www.almalkotob.com

الفرع الثاني

جدارا للكتاب العالمي للنشر والتوزيع

الأردن- العبدلي- تلفون: 5264363/ 079

مكتب بيروت

روضة الغدير- بناية بزي- هاتف: 00961 1 471357

فاكس: 00961 1 475905

# الإهداء

إلـى أمـــــي..

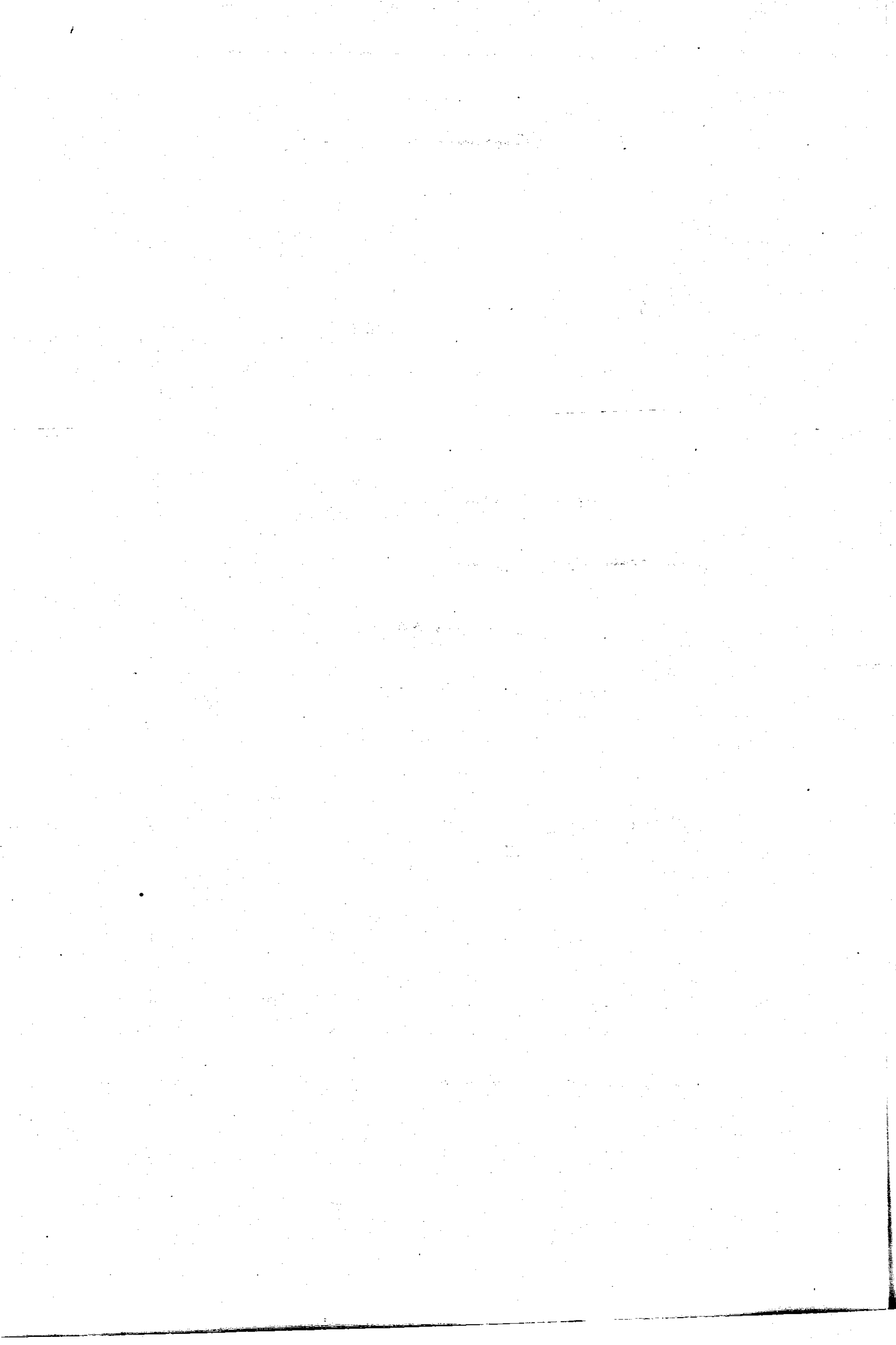
سيدة الفصول الأربعة

التي أسافر إليها في السنة مرتين

فأعيشُ مرتين

وأمــوتُ مرتين..

إبراهيم



# مقدمة

ليس من المستغرب أو المستهجن أن ينشأ لدى العرب، الآن، ما يسمى في الغرب "الأدب التفاعلي" *Interactive Literature*، وإن تأخر؛ ذلك أن الظاهرة الأدبية، بصورة عامة، لا تكون وليدة ساعتها، بل تمتد جذورها إلى زمن سابق، ولكن التسرع في الرؤية يقود إلى الحكم على العمل الطازج - الذي استرعى الانتباه - بناء على ما يُشاهَد فوق سطح الأرض. وأن التأثر والتأثير حركة مستمرة، لا تكل ولا تهدأ، ما يجعل من المستغرب والمستهجن أن يبقى الأدب العربي خارج نطاق تلك الحركة.

يسعى هذا الكتاب إلى إلقاء الضوء على إشكالية المصطلح والمبادئ، والبحث عن جذور للأدب التفاعلي، واستعراض مشكلات إنتاج النص ونقده، وتحديد إستراتيجية الخطاب عند المبدعين، وكذلك النقاد، وتأكيد الحاجة لإنشاء مكتبة تفاعلية *Interactive Library*، تعمل على تنمية البحث العلمي في الوطن العربي، وتوسِّع جمهور الأعمال التفاعلية، وتساعد على نشوء نقد مواكب لها، أو يُبنى عليها، ويشارك القارئ في صناعتها، وفي إبداء الرأي بمحتواها.

**- 1 -**

## إضاءتان للقارئ:

### أولاً: النقد التفاعلي ومنهجي في النقد

الفكرة التي أقولها للقارئ على عجالة: ليس كل أدب رقمي أدبًا تفاعليًّا، وبالتالي، ليس كل نقدٍ رقمي نقدًا تفاعليًّا. وسأناقش ذلك في الفصل الأول من الكتاب، ولكن ما أريد أن ألمح إليه، أن منهجي في النقد ما يزال "المنهج التكاملي"

الذي يستوعب مستجدات الحياة، فيأخذ عناصر القوة فيها، ولا يعنيه أبدًا أن يطلق الرصاص على المنهج المخالف له، فيرديه قتيلاً حتى يعيش وحده؛ فالحياة تتسع للجميع، هناك أنفاس تنبعث من مكان ما، وهناك أنفاس تُخمد في مكان آخر، وهناك أنفاس تستمر إلى أن يشاء الله.. نحن نعمر الأرض هنا، وهم يعمرون هناك. إن الحياة، بكل بساطة، قائمة على بعضها.

ليس في نيتي القفز بين المناهج النقدية المألوفة للناس، أو التي ما زالت غير مألوفة عند الكثيرين بالقدر الكافي لهم، كما هو الحال في النقد التفاعلي، إنْ تعاملنا مع هذا النقد على أساس أنه ينتمي إلى منهج نقدي له طبيعته الخاصة به. إن التكاملية، في هذا السياق، لا تعني العيش في أسلوب الشرنقة أو التخصصية، ولا تعني استقطاب كل ما يظهر على الساحة، إنها خليَّة حيَّة تتلمس الضوء، والهواء أينما وُجدا، فتسدُّ نقصًا ما في الحياة، أو تصحح خللاً ما فيها، ولكنها ليست متلونة أو متزلفة بحسب ما تفرضه المستجدات.

كثيرًا ما سألتُ نفسي، وأنا أقرأ عن "الأدب التفاعلي" بالعربية والإنجليزية: كيف يمكن أن يكون ما يُنتج يحمل صبغة تكاملية؟ فهو يتشكل من خلال تضافر الأدب مع التقنية لبناء عمل لا نستطيع فيه فصل الكلمة عن الصوت، أو عن الصورة الثابتة، أو الصورة المتحركة، أو الصورة الحية / الفيديو.. حيث تتكامل عناصر الفنون معًا، ويتكامل المتلقي مع المبدع في تشكيل العمل المتعدد بناء على تعدد المتلقين. وهل يمكن أن يحمل هذا الأدب فلسفة جماهيرية، كما حملها الأدب العربي؟ أسئلة كثيرة، طرحتها على نفسي قبل أن أطرحها على القارئ، وسأحاول في فصول الكتاب أن أجيب عنها مدعمة بأمثلة وشواهد من التاريخ متحريًا الموضوعية.

### ثانيًا: النقد التفاعلي ومهمتي النقدية

إن تجربة "الأدب التفاعلي" ما زالت نبتًا طريًا، وتدل البداية أن هذا النبت نضر، وتجنب الخوض فيه عند النقاد العرب المعاصرين لن يؤتي نتائج تُحمد عقباها؛ فهذا النبت

آخذ بالامتداد في الغرب، وسيكون كذلك عندنا في الزمن القريب، وهو في الوقت الراهن بحاجة إلى الرعاية حتى ينمو نموًّا سليمًا، وحتى يستطيع كتَّاب الأدب التفاعلي أن يبنوا على ما تم إنجازه بناءً صحيحًا، ويتحاشوا جوانب القصور في أعمال سابقة، وحتى نقلل من نسبة علو أصوات أولئك الكتَّاب التي ترى فيمَنْ لا يلحق بركبهم بالتأخر عن اللحاق بالحضارة، أو التي ترى أن التأخر عن الخوض فيه يعني ضياع الفرصة السانحة له، الآن.

- 2 -

## بنية الكتاب

هناك مقالات كثيرة على الإنترنت تتناول علاقة الأدب بالحاسوب، أو التكنولوجيا، ولكن معظمها ليس له علاقة بطبيعة هذه الدراسة؛ فما تقصدته هو الدراسات العربية حول "الأدب التفاعلي" تحديدًا - التي تخطَّت التنظير إلى التطبيق - وهي ما زالت قليلة العدد بحيث يمكن القول: لدينا "نقد تفاعلي"، يشكِّل "نظرية"، أو لدينا منهج نقدي تفاعلي له ملامحه المميزة. ومن هذه الدراسات ما أنجزه كل من: محمد أسليم، وزهور كرام، وفاطمة البريكي، وأحمد فضل شبلول، وسمر ديوب. ومهما يكن من أمر، فإن توجُّه الكتاب نحو إيجاد فلسفة للأدب التفاعلي، وتحليل خطابي المبدعين والنقاد، لن تنتهي بما قدمت دراسات هؤلاء، وإن كانت ستبني على بعض النقاط المفصلية فيها.

جاءت هذه الدراسة في مقدمة، وخمسة فصول، الأول: إشكالية المصطلح والمبادئ. والثاني: البحث عن جذور. والثالث: إنتاج العمل ونقده. والرابع: الخطاب ونقد الخطاب. والخامس: المكتبة التفاعلية والأدب. وفي نهاية الفصول الخمسة، أوردتُ خاتمة، تُجمل أهم النتائج التي خرجت بها الدراسة.

الرائحةَ التي كانت تفوح منه، وعادت تشخر.. رأى الأسرَّة تطير في السماء. وعندما نهضت المرأة من نومها، وفتحت الستائر، كانت شمس آب القوية تتسرب عبر النافذة.

ارتبطت بعض العبارات في النص بصور متحركة تجسد المعنى، مثل: قمتُ أجرُّ نفسي، والجدار يترنح تحت يدي، وحين وصلتُ إلى الفراش، وانضمَّ السقفُ إليها (السماء). وارتبطت عبارات أخرى بالأغنية العربية، مثل: أغنية "ما بقالي قلب بعدك" لمحمد عبده، و"محتجالك" لوردة الجزائرية. إضافة إلى ارتباط عبارات أخرى مع تعبيرات شاعرية، مثل: كم أحتاجك الآن؟! التي من ضمن ما ترتبط به، قوله: "دفؤك ما أريد/ قلبي صقيع/ وقلبك مدفأة".

ما يلاحظ أن النص والعناصر التقنية المتآلفة معه، أسهمت في تشكيل متطلبات الليلة الشتائية المرعبة، وتشكيل أثر الخمر في النفس، منذ بدء النص، ولكن الصورة المتحركة الأخيرة التي فعَّل فيها عبارة "يا ألله عفوك" حيث تنهض المرأة لتفتح الستائر لتتبجس أشعة شمس آب داخل الغرفة، تبين أن الصقيع هو ما يراه الكاتب وحده، وقد أومأ إلى ذلك بعد تلك الصورة في مستطيل كُتب داخله: "كانت شمس آب/ أغسطس الحارقة تسطع في الخارج، وأنا غارق في الصقيع".

وهذا يشير إلى أن الكاتب ينقل ما في الداخل إلى الخارج، وقد أكد حواره مع المرأة الرموزَ التي جعلت هذا الداخل يفرض نفسه على المكان، فقد قالت له: "أفٍّ لك، رائحتك تقتل"، ويتابع مباشرة: "ثم أدارت ظهرها، أخذتُ أبكي"، وهنا، يتحول الخارج المألوف للخيال إلى غير المألوف له: "الضباع تحولت إلى ديناصورات هائلة ملأت ليل العتمة، ومن خياشيمها المرعبة تصدر رائحة نتنة ونارًا"، فعلاوة على تحول الضباع عن هيئتها، أريد أن أركز على نقل الرائحة من الذات إلى الآخر، في الخارج.

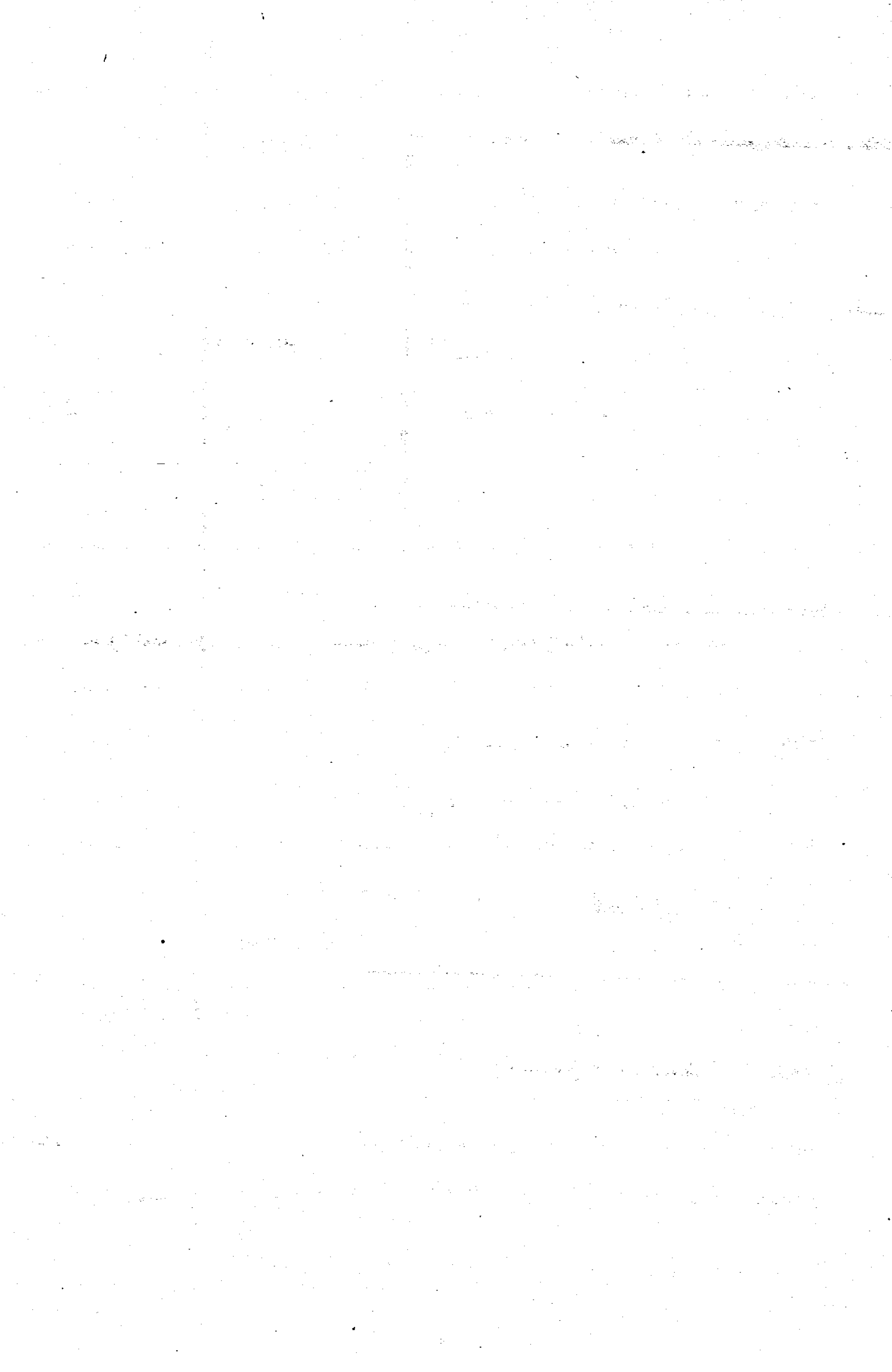
وحين قالت هذه المرأة له: "الشياطين تلعب في رأسك.. نم الآن"، نجده يقول بعدها فورًا: "طار سقف الغرفة.. صرنا ننام في العراء، مزاريب السماء ما زالت تتهمر، طار السرير، صار له جناحان كجناحي الغراب، داكنان بلون الدم المخنوق، خفق وخفق حتى

يضع هذا النمــط من الأدب هويــةَ العمــل على المحك؛ فليس كل عمل تفاعلي ينتمي للأدب. وما يفرض الأدبية هو البناء بالكلمة عالمًا من الشعر أو النثر، ولا قيمة، هنا، للتقنية التي يتضمنها العمل إنْ لم يكن مبنيًّا على الكلمة.

المؤلف

# الفصل الأول

## إشكالية المصطلح والمبادئ



# -1-

## في الغرب

### 1-1

يشيع في الدراسات الأجنبية مصطلح "الأدب الرقمي" *Digital Literature*، أو "الأدب الإلكتروني" *Electronic Literature*، ويدل على النص *Text* الذي احتل مكانًا على صفحة الإنترنت، من جهة أولى، وعلى النص المترابط أو التشعبي *Hypertext*، من جهة أخرى، وهذا يبدو في إيراد الشاعر روبرت كندل *Robert Kindall* في صفحته على الإنترنت قصائد من النمطين. ويبدو، أيضًا، في عنوان أطروحة راني كوسكيما *Rani Koskima* "الأدب الرقمي: من النص إلى النص التشعُّبي والما وراء" *Digital Literature: From Text To Hypertext and Beyond*".

وهذا الخلط بين المصطلحات نابع من الحداثة النسبية في الغرب لهذا الشكل من الأدب؛ فكوسكيما تعد الأب للنص التشعبي هو الشاعر فانيفر بوش *Vannevar Bush*[1]، وبرغم ذلك، ينقل كاندل الفكرة الشائعة عن صعوبة اجتماع الشعر والتكنولوجيا معًا، فيقول: "نحن نعرف أن الشعر والتكنولوجيا لا يجتمعان، إلى أن تذكرنا أن الكتابة نفسها هي تكنولوجيا"[2]، ويتابع مشيرًا إلى التغير الحاصل، الآن، فيقول: "تقنية الكتابة تغيرت في عصر وسائل الإعلام الإلكترونية، والأدب تغير معها"[3]. وفي مستهل أطروحتها، تعترف كوسكيما بصعوبة تحديد معنى المصطلح، وأن شقها هذه الطريق الصعبة، ستمهد للآخرين استخدامها، فترى أن "الأدب الرقمي غامض جدًّا، وعسير جدًّا على التحديد، ووفقًا لصيغة العمل، فإن التوضيح الآتي يمكن أن يستعمل"[4].

وإذا كان الأمر كذلك، فكيف عرّف الشاعر كاندل مصطلح "الأدب الإلكتروني"، وكيف عرَّفت كوسكيما "الأدب الرقمي"؟ يذهب كاندل إلى أن الصفحة الرئيسة لموقعه يهدف فيها إلى المساعدة في الشعر والخيال، وذلك من أجل الانتقال من الحبر إلى "نقطة منفردة على الحاسوب تشكل المشهد كله *Pixels*"، ويشير إلى الأشياء

التي كتبها عن الأدب، والنص التشعُّبي، والوسائط المتعددة، وطبقات الأدب الإلكترونية التي درسها على الإنترنت مباشرة *Online* في كلية الجامعة الجديدة[5]. وفي أثناء النص، يُفعِّل التركيب "الأدب الإلكتروني"؛ ليتيح للقارئ إمكانية تحديد معناه، وتردنا عملية النقر عليه إلى ما يسمى "المحرر الذي يكتب الملاحظات" *Note Editor* حيث نجد تعريف جوزيف تابي *Joseph Tabbi*، الآتي: "الأدب الإلكتروني هو مشاركة المجتمعات المدفوعة إلى تحديد ووصف الأعمال الأدبية الإلكترونية التي تظهر في الكون بتزايد، من حيث كونها من الوسائط الرقمية. بعض الأعمال تبدو للوهلة الأولى بحاجة إلى التعريف بنفسها، على أساس أنها أدبية، والبعض الآخر يظهر فقط بعد قراءة متأنية، وبعناية. النتيجة الكبرى هي أن العرض الضوئي وحده هو شيء من صورة مصغرة *Microcosm* عن الكون الأكبر من الذي يوجِّه ذلك، وهو تجمع مترامي الأطراف، وتركيب من أصوات مكتوبة للتعبير عن ارتياح أو اضطراب في العمل الأدبي على حد سواء"[6].

نلاحظ أن "الأدب الإلكتروني" عند كاندل، هو نفسه "الأدب الرقمي" عند كوسكيما، وأن "النص التشعبي" تحصيل حاصل للأدب الإلكتروني من غير حاجة للفصل بينهما. أما كوسكيما، فإنها تفصل بينهما، على أساس أن ليس كل "أدب رقمي" هو "نص تشعبي"، فتتبنى تعريف نيلسون *Nelson* للنص التشعبي، وهو أن: "النص الذي يتشعَّب، ويسمح بخيارات للقراء، هو أفضل قراءة على شاشة تفاعلية. ترتبط، كما تُصوَّر شعبيًا، المتتاليات من أجزاء النص بوصلات تقدم للقارئ بطريقة مختلفة"[7].

هذا التعريف الذي تتبناه كوكسيما للنص التشعبي *Hypertext*، نجده في أماكن مختلفة عند الدارسين، وتكاد الصورة الشائعة له، لا تخرج عما جاء في موسوعة ويكيبيديا *Wikipedia* الإلكترونية، وهو: "النص المعروض على جهاز الحاسوب مع وصلات تنقل إلى نص آخر، فتمكن القارئ من الوصول إليه على الفور، وعادة ما يتم ذلك عن طريق النقر بزر الفأرة أو سلسلة من الضغط على المفاتيح. بصرف النظر عن تشغيل النص، فإن النص التشعبي قد يحتوي على الجداول والصور وغيرها. ومن الوسائل الأخرى للتفاعل

التي يمكن أن تكون أيضًا موجودة، أن تكون فقاعة مع النص تظهر عندما تحوم الفأرة فوق منطقة معينة، أو بداية الفيديو كليب، أو نموذج للاستكمال والتقديم"[8].

ما يزال معنى "الأدب التفاعلي" *Interactive Literature* من خلال ما سبق ضبابيًّا، ولكننا نعثر في تعريف جوزيف تابي *Joseph Tabbi* السابق للأدب الإلكتروني على عبارة: "هو مشاركة المجتمعات المدفوعة إلى تحديد ووصف الأعمال الأدبية الإلكترونية"، لكن طبيعة هذه المشاركة التي قد تحمل معنى التفاعل، ليست تمكننا من القول: إن تعريف تابي للأدب الإلكتروني كان تعريفًا للأدب التفاعلي في الوقت نفسه؛ فطبيعة المشاركة قد تقتصر على الإحساس بجمالية العمل. ولكن ما يمكننا، الآن، قوله مطمئنين: إن الأدب الرقمي، والأدب الإلكتروني واحد، وإن النص التشعبي هو جزء من تقنية الأدب الرقمي، والأدب الإلكتروني معًا، وغياب التشعب لا يلغي كونه رقميًّا أو إلكترونيًّا، وإن "الأدب التفاعلي" يكتسب صفة التفاعل حقًّا، حينما يشارك القارئ، ليس في تذوقه فحسب، بل في إتاحة المجال لإنتاج شيء منه، أو نقده.

## 1 - 2

ليس من نافلة القول، تأكيد أن الأدب "الإلكتروني" في الغرب يمضي بخطوات متسارعة؛ إذ لم تعد التجارب محصورة بما قدمه ميشيل جويس *Michael Joyce* في "الظهيرة قصة" *Afternoon a story* في *1986*، خاصة أن بعض الجامعات باتت تخرج طلابًا تدربوا على كيفية إنتاجه في مساقات تتبع أقسام اللغات على اختلافها؛ فهناك ما سُمي على أحد المواقع "الواجهات المُضاءة رقميًّا" *The Lit-digital interfaces* خلا من اسم منتج العمل، يندرج تحت مسمى هذا الأدب، ويعرفه المنتج على النحو الآتي: "هو نوع من الأدب الإلكتروني الذي يطبق التقنيات الرقمية من الصوت، والكلمة، والصورة؛ لخلق تجربة أدبية تفاعلية"[9]. ويضيف: "هذه الواجهات، تجمع ما بين العناصر الثابتة والموجَّهة، المتجذرة في لغة الكتابة لجميع الأغراض، وذلك بمصاحبة الوسائط الإعلامية المتعددة التي تقوم على التفاعل، وتقدم للمستخدمين السيطرة على البيئة وفق الطرق التي تدعوهم إلى خلق النصوص *Texts* الخاصة"[10]. وعن الدور المنوط بالقارئ، يقول: "في قلب

هذه الواجهات، هناك استكشاف للحلول الفاصلة بين المؤلف والقارئ وأهداف الأدب التي تأتي إلى حيز الوجود كمعنى يسافر بين قطبين للمرسل والمتلقي"(11).

يؤكد هذا التطور، إنْ كان مبنيًا على ما سبق، أو التوسُّع في الأدب الإلكتروني، إنْ كان رؤية فردية محضة، أن المؤلف أصبح افتراضيًا يخاطب قارئًا افتراضيًا، وأن الصورة متضامة مع الصوت والكلمة، باتت تحرض القارئ على خلق المعنى أو النص الخاص به وحده. ولهذا، خلا الموقع من تفاعل القارئ مع المؤلف بالكتابة، بل إن التفاعل المطلوب هو عن طريق تخيل النص.

ولإيضاح هذا الأمر، سأعرض كيف تزامن الصوت مع الصورة للوصول، فيما بعد، إلى النص في قصيدة عنوانها *Highway coda*: تأتي صورة الفيديو عبر النافذة الأمامية لإحدى المركبات *Van* التي تمر على طريق إسفلتي متشقق، بالتزامن مع مؤثرات صوتية، وطائر أسود ضخم يواكب سيرَ المركبة، وتظهر عبارات مفتاحية، منها: طريق عام مهجور بمسارين *Deserted Two-lane highway*، وباص صدئ متآكل *Rust-eaten Van*. في وسط الشارع، هناك صندوق من الورق المقوَّى صغير الحجم، تظهر على أحد واجهاته صورة لبناء صيني، وبجانبة كلمات باللغة الصينية، ويؤدي اصطدام المركبة به إلى تدهورها، وهنا، تظهر على الواجهة بقع ضوئية تلطخها، فيرتفع الطائر الأسود بجناحيه الضخمين للأعلى.. ثم تغيب الصورة؛ لتظهر أربعة مربعات في كل واحد منها خلفية معينة، هي: المركبة التي تدهورت، والقيثار، والطائر الأسود، والصندوق الذي أدى لتدهور المركبة. عند النقر على أحد المربعات، يظهر النص مقروءًا بالصوت.

## 3 - 1

هناك حماسة كبيرة في الغرب لصناعة "الأدب الإلكتروني"، أو "الأدب الرقمي"، أو "الأدب التفاعلي"، وقد استخدمت (أو) لتأكيد أن تحديد معنى المصطلح لم يعد عند صنَّاع الأدب مشكلة، فكل مصطلح قد يحل مكان الآخر، ويتخذ المواصفات نفسها لهذا الآخر، بل باتت المشكلة في تخطي السابق لتحقيق فعالية أكبر؛ فالتقنية لا تقف عند

حد معين، وكذلك الأدب لن يقف عند حد معين؛ فقد صارت الوسيلة الأكثر فعالية هي حفز الخيال والعاطفة معًا لخلق المعنى الخاص بكل قارئ.

وليس من الحكمة في شيء أن يتوقع القارئ أن التمازج مع التقنية حلٌّ له مشكلة المعنى، أو فكّ له شيئًا من الرموز المعقّدة؛ فتجربة "الواجهات المضاءة رقميًا"، شطّت المعنى في أقصى ما تستطيع من اتجاهات، وكان الوصول إلى النصوص الأربعة الموجزة، بعد المشاهدة، وصولاً إلى صعوبة أخرى، ولكنها، في الوقت نفسه، ليست مغلقة إلى حد القول: لا يوجد معنى؛ لأن القارئ في الغرب يُفترض أنه مؤهل، إلى حد كبير، لدخول مثل هذه التجربة، والقبض على شيء من المعنى. لقد قال روبرت كندل في صفحته الرئيسة تحت كل قصيدة نصية على الإنترنت: "تحذير: في حالة عدم الفهم، اكسر الخَبَر واسحب المقبض، ستكون لديك الفرصة لترك العالم، فتعرف كيف تتجانس مع الحل. نعم، مرة واحدة، ومضة ضعيفة تلتقي ضوء النهار. إنها لك، ليس طويلاً؛ لذلك لا تنتظر أن يأتي اليقين ويجرها إليك. وحدها الشكوك الأكثر وحشية لديك، يمكن أن تبقي السيطرة عليها"[12]. وبمقارنة التجربتين: تجربة كندل، وتجربة الواجهات، تبدو تجربة كندل متواضعة أمامها، وهذا يشير إلى أن كثرة توظيف التقنية سببت زيادةً في صعوبة المعنى.

وعلى الرغم من هذه الصعوبة، فإن الأدب يندفع بقوة نحو التقنية، وقد أدت الحماسة المفرطة بأحد أساتذة مساق "الأدب الرقمي" *Digital Literatur* إلى أن يضع بعد مُسمى المساق نقطتين رأسيتين، ثم عبارة "موت ثقافة الطباعة" *The Death of print culture*[13]. ولعل هذا ما أدهش الملاحظ لهذا التسارع في لهاث الأدب خلف التقنية التي لا تكف عن الجري السريع، فكتب أحدهم بعد مُسمى المساق (*Engl 278*) عنوانًا لمقالته: "الأدب الإلكتروني: هل هو حقًّا لعبة؟" *Electronic Literatur: Is it Really a Game?*[14]. وبدأ أحد أساتذة المساق (*Engl 251*) التقديم لذكر الأهداف التعليمية، بالقول: "هذا المساق هو إلقاء نظرة على ما يظهر للعيان في الحقل الرقمي للأدب الإلكتروني الذي، ربما، يكون التعبير الأدبي في المستقبل"[15].

إن التساؤل عن الطبيعة التي بات عليها الأدب، الآن، تحمل تخوفًا من المستقبل، وإن الاحتمال في "ربما" يعني غموض ما يخبئ المستقبل، ولكن هذا لا يعني الدعوة للتوقف عن تعليم الأسس الصحيحة لإنتاج الأدب الإلكتروني، إنما، الدعوة للتطوير بناءً على أسس مخطط لها، كما تفعل الجامعات، وهنا، فإن التعبير عن التخوف، والاحتمالية.. يتفاقم التعبير عنهما كلما أحس الإنسان أن ما يجري حوله قد يفقد السيطرة عليه، وأن ما يجري في الخارج ينبئ بذلك فعلاً.

## - 2 -

### في الشرق

### 2 - 1

انتقلت إشكالية المصطلح في الغرب إلينا في الشرق، ولكن بتعقيد أكبر؛ فالمسألة لم تعد متعلقة بطبيعة هذا النمط من الأدب، بل بترجمة المصطلحات أيضًا، وفي لغة الخطاب التي تدعو إلى التعرُّف إليه، والمشاركة في الكتابة فيه.

في مقالة عنوانها "نحو تأسيس اصطلاحي لمعجم الأدب التكنولوجي"، ترى فاطمة البريكي أن مصطلح "الأدب التكنولوجي" ما يزال مجهولاً عند العرب إلى حد كبير، برغم وجود عدة محاولات تعريفية جادة من قبل فئات مختلفة من المهتمين[16]، وأن الحضور النقدي العربي في هذا الاتجاه لم يتجاوز حدود التعريف بملامح هذا العالم، ولم يتغلغل بعد إلى آفاق الدراسات النقدية التطبيقية على نصوص إبداعية بُنيت وفق مقومات هذا النمط الجديد من الكتابة الأدبية، وذلك لسبب بسيط هو ندرة النصوص العربية الإبداعية المقدمة في هذا الاتجاه"[17]، وتشير في هامش المقال إلى صعوبة تحديد معنى كل مصطلح يستخدم في هذا النوع من الأدب، فتقول: "حاولتُ البحث عن تعريفات مناسبة للمصطلحات: الرقمية، الإلكترونية، الإنترنتية، التكنو - أدبية، ولكنني لم أجد ما يعبر بدقة عن المفاهيم التي أتوخاها؛ لذلك قمتُ بوضع التعريفات، وصياغتها

بنفسي"[18]. وبناء على هذا، تصبح التعريفات للمصطلحات محور الدراسة على النحو الآتي[19]:

**النص الرقمي:** هو نص يُقدم من خلال جهاز الحاسوب، ويعتمد الصيغة الرقمية الثنائية (*1/0*) في التعامل مع النصوص أيًّا كانت طبيعتها.

**النص الإلكتروني:** هو النص المقدم عبر جهاز الحاسوب أيضًا، ولكنه يكتسب صفة الإلكترونية بحسب طبيعة الوسيط الإلكتروني الحامل له. ويحمل هذا المصطلح مقارنة ضمنية بين النصوص المقدَّمة عبر الوسيط الإلكتروني، وتلك التي تُقدم عبر الوسيط الورقي.

**النص التفاعلي:** هو النص المقدَّم إلكترونيًّا، بالاتصال بالشبكة أو دون الاتصال بها، بالإضافة إلى الاستعانة بالصوت والصورة والوسائط المتعددة، ويُشترط فيه الحضور التام للقارئ الفعال والمتفاعل.

أما السمات التي تميز النص التفاعلي من النصوص الأخرى، فتجملها البريكي على هذا النحو[20]:

*1* ـ يقدم نصًّا مفتوحًا *Open Ended Text*، أو نصًّا بلا حدود؛ إذ يمكن أن ينشئ المبدع نصًّا، ويلقي به في أحد المواقع على الشبكة، ويترك للقراء والمستخدمين حرية إكمال النص كما يشاؤون.

*2* ـ يمنح المتلقي فرصة الإحساس بأنه مالكٌ لكل ما يقدم على الشبكة؛ أي أنه يُعلي من شأن المتلقي الذي أُهمل لسنين طويلة من النقاد والمهتمين بالنص الأدبي.

*3* ـ لا يعترف بالمبدع الوحيد للنص، وهذا ما يجعل المتلقين والمستخدمين للنص التفاعلي مشاركين فيه، ومالكين لحق الإضافة والتعديل في النص الأصلي.

*4* ـ البدايات غير محددة في بعض نصوص الأدب التفاعلي؛ إذ يمكن للمتلقي أن يختار نقطة البدء التي يرغب من خلالها بدخول عالم النص.

5 ـ النهايات غير موحَّدة في معظم نصوص الأدب التفاعلي؛ فتعدد المسارات يعني تعدد الخيارات المتاحة أمام المتلقي، وهذا يؤدي إلى أن يسير كل متلقٍ في اتجاه يختلف عن الاتجاه الذي يسير فيه الآخر.

6 ـ يتيح للمتلقين فرصة الحوار الحي والمباشر، وذلك من خلال المواقع ذاتها التي تقدم النص التفاعلي.

إن محاولة البريكي لتحديد معاني المصطلحات السابقة، دافعها نبيل، ولكنها محاولة لتحديد نص متغيِّر المعنى في الغرب / الوسط الذي انبثق فيه؛ فمفهوم التفاعل بقي في نصوص كثيرة ما تنطبق عليه تلك السمات، لكنه تخطَّى في تجربة "الواجهات المضاءة رقميًّا" إشراك المتلقي في الكتابة، بل صارت عملية التلقي موغلة في الذاتية؛ فالطائر الأسود الذي يواكب حركة المركبة *Van* في قصيدة *Highway coda* قد يعني لي: روح الإنسان التي ترافقه، ثم تطير في الأعلى بعد أن تدهورت المركبة، ورأينا لطخات من البقع الضوئية تشبه الدم. وقد يعني لآخر: الإنسان المتأرجح بين الحقيقة والخيال.. وفي الأحوال كلها، لا أعرف أنا ما يعنيه للآخر، ولا الآخر يعرف ما يعنيه لي.. لكنه ترك في كل واحد منا دهشة ليس من السهل أن تزول فجأة، وحيرة تتطلب منا تغيير ما نعتقد أنه السبب في شقائنا، أو المضي إلى حتفنا؛ فالطريق المتشققة يُفترض ألا يقبل الإنسانُ أن يسلكها، والمركبة المتآكلة بفعل الصدأ يُفترض ألا يقبل الإنسانُ أن يقودها؛ ليبقى حيًّا. ما أريد أن أصل إليه أن إستراتيجية التلقي باتت تلبي رغبة الفرد الجارفة في العزلة عن البشر، في مقابل، الأنس بالتقنية. ولعل هذا يفسر غياب التشعبية في النص، وغياب المساحة المخصصة للمتلقي.

إنني أومن بأن "العمل التفاعلي" يقتضي حتمًا أن يشارك المتلقي في صناعته بالكتابة؛ حتى يُلاحظ، أو يكتسب مصداقية أمام الآخرين، وهو ما ينبغي أن نعلمه لطلابنا في الجامعات، ونرسخ أصوله الصحيحة، ولكنني أومن، أيضًا، أن طبيعة هذا التفاعل ينبغي ألا تكون في الكتابة حصرًا.

## 2 - 2

ولا يبتعد تعريف الناقدة التفاعلية فاطمة البريكي عن تعريف الروائي التفاعلي محمد سناجلة على الرغم من أن الأخير يصرُّ على التعامل مع مصطلح "الرواية الواقعية الرقمية"، ويعلل ذلك بقوله: "لقد ألغت الثــورة المعلوماتيــة الجغرافيا ـ المكان ـ المسافة، هذا واحد. أما الثاني، فإن إلغـاء الجغرافيا يعني بالضرورة انتفاء الواقع؛ لأن الواقع أحداث تحدث ضمن الجغرافيا، وحيث إنَّ لا جغرافيا فلا واقع. أمّا الثالث، فإن الزمن الآخر يعني بالضرورة وجود واقع آخر ذي أحداث تحدث في جغرافيا أخرى، ولقد أعطت الثورة هذا الواقع الآخر اسم الواقع الافتراضي *Virtual reality* (..)، وفي هذا الواقع، هناك أحداثٌ تحدث، وجغرافيا، وزمان، لكن: هل هذا سيعيدنا إلى الخيال الذي تحدَّث عنه آينشتاين؟ الإجابة: نعم، ولا؛ فما يحدثُ خيالٌ بالتأكيد، ولكنه خيال واقعي، مادي ملموس ومحسوس ـ خيال معرفي؛ فأنا حين أجلس ست أو سبع ساعات متصفحًا شبكة الإنترنت مثلاً، فإنني أعيش في عالم آخر وواقع آخر، متخيل من جهة، ولكنه حقيقي ومحسوس من جهةٍ أخرى. ولأنّ الخيال الذي تحدث عنه آينشتاين هو خيال لا محدود يسبق المعرفة، بينما الخيال الذي أوجدته الثورة هو خيال معرفي لا محدود وواقعي تمامًا.. لأول مرة في التاريخ البشري، تسبق المعرفة الخيال"[21].

والحقيقة، أن الأدب، بصورته العامة، وبصرف النظر عن الوسيط الذي يُقدم من خلاله، هو يُقدم للقارئ الافتراضي أو الإنسان على إطلاقه؛ فهو واقعي لأنه يلامس قضاياه، ويتلاقى بها بشكل ما، وهو خيال؛ لأن مسألة حدوثه من عدمها غير مطروحة في النقد، ولا نسأل الكاتب عن ذلك، فما يعني القارئ الافتراضي أن ينجح الكاتب في تحقيق الصدق الفني، بصرف النظر عن التقنية التي يُقدم من خلالها النص. إن الأدب التفاعلي، يمضي في قنوات مختلفة، وما قدمه سناجلة يمضي في قناة "الرواية التفاعلية"، أما التفصيلات في هذه الرواية، فذلك شأن آخر.

ويُعرِّف سناجلة "الرواية الرقمية" بأنها "الرواية التي تستخدم الأشكال الجديدة التي أنتجها العصر الرقمي، وبالذات تقنية النص المترابط *Hypertext*، ومؤثرات "المالتي ميديا"

المختلفة من صورة، وصوت، وحركة، وفن الجرافيك، و"الأنيميشنز"، وتدخُّلها ضمن البنية السردية نفسها؛ لتعبر عن الزمن الرقمي والمجتمع الذي أنتجه هذا العصر"[22].

ويُضيف معبرًا عن تميز القراءة الرقمية من الورقية: "في الرواية الرقمية، أنت لا تستطيع أن تقرأ باسترخاء تام؛ لأنك تبقى مدفوعًا بأمواج متلاحقة من المفاجآت والمؤثرات، تجعلك مشدودًا ومستفزًّا ومنجذبًا إلى تبدل الألوان والتماعات الصور والتقلبات المفاجئة في طقس الرواية. صحيح أننا لا نقرأ الرواية الرقمية بالاسترخاء المعروف لقراءة الرواية، إلا أننا ندخل في فتنة ألذ، من التأرجح بين الواقع والافتراض حيث للخيال ملعب يتسع لكل الخلق"[23].

وقد أنتج سناجلة ثلاث روايات رقمية، هي: "ظلال الواحد" في *2001*، و"شات" في *2005*، و"صقيع" التي مزج فيها عناصر مختلفة: السرد، والشعر، والغناء، والسينما.. وهذا يُفضي إلى القول: إن التقنية بمختلف قنواتها أصبح المحتوى فيها شكلاً من أشكال التناص *Intertextuality*، ليس ينفصم عن النص؛ لأن هذه التقنية ليست جزءًا منفصلاً عن النص، ما يلقي على الناقد عبء الخروج من دائرة النقد الأدبي، بصورته المألوفة، إلى دوائر أخرى تتصل بالفنون المستخدمة في النص، ولكن يبقى مسماه مقترنًا بالأدب "ناقد تفاعلي للأدب"؛ لأن الأصل هو نقد النص الأدبي متمازجًا مع التقنية حتى يؤدي المعنى الأعمق، ويسير في الأفق الأرحب، ولكن ليس من الصحة في شيء الزعم بأن ما يريده الكاتب هو ما قيل في الكلمات؛ فكل عنصر من العناصر التقنية يسعى إلى البوح بشيء لا تستطيع الكلمات وحدها أن تبوح به.

في رواية "صقيع"[24]، يتآلف صوت الريح مع عواء الذئاب في ليلة مظلمة تتساقط فيها الثلوج على أشجار ضخمة في غابة، ثم يظهر في الغرفة شخص يجلس على الكنبة وحيدًا، ويحتسي كأس خمر، بينما صوت تساقط المطر، وقصف الرعد يتواصل. يتجلى النص بعد ذلك بعبارة البدء: "الريحُ تعوي في الخارج كذئاب قرَّها الجوع فناحت"، وحين اقترب الليل من الصباح، جر نفسه نحو السرير، وهو يرى الجدار يترنح، والسقف ينفتح على السماء حيث يدخل الظلام والمطر والبرد، ليجد المرأة تغفو. اندسَّ إلى جانبها، فعافت

- 3 -

استشراف

تسير تجربة "الأدب التفاعلي" بخطى السلحفاة، وتكاد لا تتجاوز الرواية، وتواكبها خطوات "النقد التفاعلي" التي ما زالت أكثر ثقلاً من تلك الخطى. وما أستشرفه الآن، هو أن هذه القراءة ستؤسس ما يحرّض الدارسين على تشكيل خطاب تفاعلي مختلف؛ لأن مشكلتنا - نحن العرب - تجاه الحداثة تتمحور، في الغالب، حول تأخر الخطاب النقدي عن مواكبة الخطاب الإبداعي، وهو ما يقود إلى التسرُّع في القول: إن ما يتشكل هش أو غير مقبول؛ فهو لا يمتلك فلسفة متجذرة. وهذا، بدوره، سيحفّز إلى تشكيل أعمال أدبية أخرى، تبني على جهود محمد سناجلة الروائية، وتنشئ أخرى في الشعر والمسرح والمقال والخاطرة، فتمضي بحركة سهمية للأمام، قوية، وواثقة، وذات كفاءة في إنتاج العمل التفاعلي متكاملاً.

جامعة الإمارات العربية المتحدة - العين في *2* أيار *2012*.

إبراهيم أحمد ملحم

غدا في أعالي السماء" حيث يتحالف الزمن والمكان الذاتيان ضد فيزيائيتهما في برهة من الزمن، تقطعها شمس آب، ولكن الكاتب يصر على الاحتفاظ بما شكلت الذات، فينتصر لزمنه الخاص، وهو الصقيع.

في نهاية النص، سعى الكاتب إلى تفعيل التلقي عبر الكتابة[25]، فوضع ثلاثة روابط، يتيح للمتلقي أن يكتب خلالها ما يريد، إضافة إلى تصفح ما كتب السابقون، وهي: استعراض الآراء، واستعراض التعديلات المقترحة، واستعراض النهايات المفتوحة. ما كُتب في الرابط الأول، يتركز على عبارات الثناء، وما كُتب في الرابط الثاني، لا يستحق الإشارة إليه خلا المطالبة بالفصل بين الحقيقة والخيال ليريح القارئ، وما كُتب في الرابط الثالث، كذلك، خلا كتابة واحدة فريدة من نوعها، كتب فيها أحدهم: "أطالت النظر إليَّ بحزن صامت.. أشارت إلى ما ظننته للوهلة الأولى فنجانًا للقهوة قائلة: عليك أن تتم ما بدأته من ارتشاف العرق الذي تحبه.. فالخمر في الصبوح لا تقل غواية عنها في الغبوب. ولدهشتي الغامرة.. غمست إصبعها في كأس العرق.. رسمت بها على جبيني شكلاً لنجمة، سرعان ما أضاءت، وتبلورت، وانحدرت عن جبيني؛ لتستقر في الكأس على هيئة ندفة كبيرة من الصقيع. رفعت عيني لأحدق في وجهها مذهولاً.. ولثوان ظننتها حلمًا، أخذت أرمقها وهي ترتفع مغادرة من خلال السقف المخلوع".

وبصرف النظر عن مدى توفيق هذا المتلقي في وضع نهاية للرواية، فإن ما أريد أن أوجه إليه عنايتي هو أن تجربة نشرها سناجلة على موقع "اتحاد كتاب الإنترنت العرب" منذ *2006*، ولا توجد نهاية مقترحة جادة سوى كتابة واحدة فقط، علاوة على أن كتابة نهاية مقترحة كان آخرها في *2007*، ولا توجد إلى هذه اللحظة إضافات أخرى.. يطرح السؤال الضروري الآتي: هل معنى مصطلح "الأدب التفاعلي" على درجة معينة من الوضوح، تمكن المتلقي العربي من المساهمة في صناعته؟، قد نملك شيئًا من الإجابة عن هذا السؤال، ولكننا، لا نملك هذا الشيء حينما نسأل: كم يلزمنا من الوقت حتى يصبح "الأدب التفاعلي" جزءًا من ثقافتنا؟.

## .3.

### ملاحظات ختامية

### 3 - 1

إن اضطراب المصطلحات في الغرب يدل على صعوبة استقرار المعنى حول هذا النمط في تقديم النص الأدبي. وما يلاحظ هو تغييب القنوات الأخرى، كالمقال مثلاً؛ لأن فكرة النص التشعبي في المقال مألوفة للقارئ، وهي أكثر صلة بالناقد، وفكرة التفاعل مع المقال شائعة في الصحف اليومية حيث يُطلب من القارئ كتابة تعليق على ما قرأ؛ لذلك كان الشكل الصادم هو تعالق التقنية بالنص الإبداعي البحت كالشعر والرواية.

هذا الاضطراب في الغرب انتقل إلينا، وعلى الرغم من الجهود المتميزة التي بذلتها الناقدة الرائدة في هذا المجال: فاطمة البريكي، فإن الفروق الدقيقة بين المصطلحات: الأدب الرقمي، الأدب التكنولوجي، الأدب الإلكتروني.. ليست ذات شأن؛ فمصطلح "الأدب التفاعلي" ينبغي أن يبتلع هذه المصطلحات جميعها، ما عدا تلك التي قُدمت على الإنترنت، وفي الوقت نفسه، نستطيع تقديمها على الورق دون أن يحدث أي خلل فيها؛ ليصبح مدى تحقق التفاعل هو المعيار الذي نحتكم إليه في نقد العمل. وهنا، ينبغي، أيضًا، أن يحل مصطلح "التناص" المتعارف عليه في النقد الأدبي *Intertextuality* مكان مصطلح "النص التشعبي" *Hypertext*، ليغدو ما وظفه الشاعر عبر التشعب من نصوص مكتوبة، أو مقطوعات صوتية، أو مؤثرات ضوئية.. غيرَ منفصلٍ عن بنية العمل. أما وصف الجنس الأدبي بالترابط أو التشعُّب، كأن نستخدم "القصة المترابطة" *Hyperfiction* مصطلحًا وحيدًا ليدل على القصة، في مقابل إسقاط استخدام "القصة التفاعلية" *Interactive fiction*، فهو مجانب للدقة؛ لأن الترابط أو التشعُّب جزء من القصة التفاعلية، وليس بالضرورة أن تكون مقتصرة عليه، أو بتعبير ثان: هو التناص فيها.

من المؤكد أن العمل، بهذه الصورة، سيفرض على الناقد التمييز بين نمطين من التناص، الأول: التناص النصي، وهو ما نستطيع الكشف عنه في النص الذي كتبه

المؤلف. والثاني: التناص التقني، وهو ما نستطيع تتبعه عبر الترابط مع الوسائط الأخرى التي قد تكون أغنية بالفيديو أو الأوديو، أو قد تكون مقطعًا من قصيدة مكتوبة أو مُلقاة بصوت الشاعر.. في كلا النمطين، نحن أمام تناص أعطى عمقًا وثراءً غير مسبوق للمعنى.

## 3 - 2

يضع هذا النمط من الأدب هويةَ العمل على المحك؛ فليس كل عمل تفاعلي ينتمي للأدب. وما يفرض الأدبية هو البناء بالكلمة عالمًا من الشعر أو النثر، ولا قيمة، هنا، للتقنية التي يتضمنها العمل إنْ لم يكن مبنيًّا على الكلمة. أما تحديد القناة التي تمر عبرها الكلمة المبنية، فما زال واضحًا جنسويًّا؛ إذ يمكن، على سبيل المثال، تمييز الشعر من الرواية على الرغم من أن هذا النمط من الأدب ألغى الفواصل التي تحجز الأجناس الأدبية عن بعضها، وحاول أن يستقطب فيه منتج العمل كل ما يستطيع أن يجعل العمل خصبًا.

من الصعب القول: إن هذا الاستقطاب أدى إلى خروج العمل عن كونه منتميًا لجنس الرواية، مثلاً، فالتداخل بين الأجناس في العمل الإبداعي يعمل لصالح خصوبته، بل إنه يحفظ قابليته للبقاء في المستقبل أطول فترة ممكنة؛ فالشكل الروائي، كما يقول الناقد موريس بلانشو *Maurice Blanchot*، "ربما لا يعيش إلا على تغيراته وانحرافاته"[26]، وهذه التغيرات أو الانحرافات، ينبغي أن تترك ملامح في العمل المنتَج تميزه جنسويًّا، وهي الملامح الجوهرية التي تخص الرواية، ومن أجل ذلك، يقول الناقد تودوروف *Todorov* مؤكدًا ما ذهب إليه بلانشو، وفي الوقت نفسه، مؤكدًا ضرورة بقاء تلك الملامح الجوهرية: "يكاد يكون من اللازم حدوث خرق *Transgression* جزئي للجنس، وإلا فسيفقد الأثر الأدبي الحد الأدنى من أصالته الضرورية (..) ولا ينال هذا الخرق لقواعد الجنس بشكل عميق من النسق الأدبي"[27]. فما يُبقي الرواية التفاعلية تنتمي إلى جنس الرواية هو وجود النص المكتوب الذي تتوافر فيه الملامح الجوهرية أولاً، ووجود الوسائط التقنية المتلاحمة مع

النص، بصورة تعمل فيها كل مكونات البنية الروائية معًا، فتغدو الروابط أو التشعبات ليست سوى تناص مع النص ثانيًا، وتُشرك المتلقي في التفاعل معها ثالثًا.

قد تكون مساحة التقنية الموظفة عبر الروابط أو التشعبات في النص، أو التقديم له مطوّلة، أو تستغرق زمنًا أكثر بكثير مما يُتاح له، ولكن هذا لا يخرجه من الانتماء إلى جنس الرواية. وقد يكون النص خاليًا من المساحة المخصصة للتفاعل من خلال الكتابة، وهذا لا يُسقط عنه كلمة "التفاعلية"؛ لأن منتج العمل يكون قد اختار وسيلة أخرى للتفاعل، مثل: ترك المتلقي يختار سير الأحداث، أو يختار النهاية التي يريدها أن تكون ملبية لرغباته، وإن كانت هذه التفاعلية تبلغ أوجها من خلال استغلال كل الأساليب المتوافرة من أجل تفعيل دور المتلقي في العمل.

## 3 - 3

هناك ضرورة ماسة للبحث عن جذور لهذا "الأدب التفاعلي"، نتتبع فيه توق الإنسان للتفاعل مع الآخرين عبر الكتابة، والرسم، والصوت.. منذ حركة الإنسان البدائي للتعبير عن نفسه إلى العصر الحديث، وربط ثقافتنا في الشرق بالتأثر والتأثير في الغرب، من زاوية العيش المشترك على الأرض، وأن التأثر ليس شرطًا أن يكون نقلاً عن الآخر بالحرفية المألوفة لنا.

إضافة إلى ذلك، فإن تقبُّل المتلقي للأدب التفاعلي، والتعامل معه بجدية، وتأسيس نقد تفاعلي مبني على العمل نفسه.. لن يكون بالخطاب المتعسف الذي يربط فيه بعض المتحمسين لهذا الأدب بين التخلف والجهل، من جهة أولى، وعدم الخوض في كتابته أو نقده أو تلقيه، من جهة ثانية؛ ففي الغرب الذي نشأ فيه هذا الأدب، ليست هناك موجة عاتية للاتجاه إليه: المصطلح ما زال ضبابيًّا، والتخوف من المستقبل ما زال قائمًا، والاتهامات الموجَّهة إليه في الاقتراب من اللعبة ما زالت تطفو على السطح. والأكثر أهمية، أن الإحصائية التي أجرتها كارين جوتفرايد *Karen Gottfried* مديرة الأبحاث في شركة *Ipsos Public Affairs* في *2012* لصالح "رويترز"، تُظهر أن أكثر من

نصف مستخدمي الإنترنت في العالم، يستخدمون الشبكة العنكبوتية للبحث عن معلومات عن وسائل التسلية، والهوايات، والموسيقى، والأفلام[28]. وأعتقد أن هذه الإحصائية تشير، بصورة ما، إلى أن الفرصة سانحة للأدباء العرب لتقديم الأدب بطريقة مختلفة، تُستثمر فيه الوسائط التقنية الفعَّالة كالموسيقى والفيديو، إضافة إلى الأصل الذي يعطي للعمل مسمى "الأدب"، وهو الكلمة، من جهة ثالثة.

وهذا يفرض على جامعاتنا، أن تؤسس لهذا الأدب ونقده، ليس من منطلق فرضه، ولكن من منطلق أن المتعة يمكن أن تتمازج مع المعرفة، فتبني جيلاً من المتذوقين للإبداع، وجيلاً من المبدعين، وجيلاً النقاد يكون قادرًا على الولوج فيه بنجاح بحيث لا نترك الزمن يتحرك أمامنا نحو المستقبل دون أن نفعل شيئًا.

# الهوامش

(1) *Raine Koskima: Digital literature: from text to hypertext and beyond:* http://users.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis.shtml.

(2) *Robert Kendall: His Home Page:* http://wordcircuits.com/kendall/

(3) *Ibid.*

(4) *Raine Koskima.*

(5) *Robert Kendall.*

(6) *Ibid.*

(7) *Raine Koskima.*

(8) *Hypertext:* http://en.wikipedia.org/wiki/Hypertext

(9) *lit-digital: experiments in digital & interactive literature:* http://www.lit-digital.com/Idid.

(10) *Ibid*

(11) *Ibid.*

(12) *Robert Kendal: From Eleven Clues:* http://www.2river.org/2RView/2_1/poems/kendall1.html

(13) *Katherine Harris: Digital Literature: The Death of Print culture:* http://www.sjsu.edu/faculty/harris/DigLit_F10/Schedule.htm

(14) *Wallace Yeboah: Electronic Literature: Is it Really agame?* http://nkelber.com/engl278w/?p=2918

(15) *Zach Whalen: Electronic Literature: ENGL 251:* http://teaching.zachwhalen.net/e-lit/content/syllabus

(16) انظر: فضاءات الإبداع الأدبي في عصر التكنولوجيا الرقمية، العالم العربي للنشر والتوزيع، ط1، دبي 2008، ص 35.

(17) انظر: المرجع السابق نفسه.

(18) المرجع السابق، ص *37* (الهامش).

(19) انظر: المرجع السابق، ص *37 ـ 44*.

(20) انظر: المرجع السايق، ص *20 ـ 22*.

(21) رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي:

http://www.arab-ewriters.com

(22) حسن سلمان: اكتشف متعة أدب الواقعية الرقمية مع محمد سناجلة، صحيفة الشرق الأوسط، ع *10375*، لندن، *25* أبريل *2007*.

(23) المرجع السابق.

(24) انظر الرواية: اتحاد كتاب الإنترنت العرب:

http://www.arab-ewriters.com

(25) انظر: المرجع السابق.

(26) Todorov: les genres du discoursip.p 46.

عن: أحمد المسناوي: نظرية الأجناس الأدبية، مجلة عالم الفكر، م *40*، الكويت يناير *2012*، ص *220*.

(27) Dictionnare encyclope'diquip. P 195.

عن: المرجع السابق نفسه.

(28) تناقلت معظم الصحف العربية هذه الإحصائية منذ *12* أبريل *2012*. انظر على سبيل المثال: القدس العربي، لندن، *12* أبريل *2012*. والاتحاد، أبو ظبي، *13* أبريل *2012*. والصباح، بغداد، *14* أبريل *2012*. والأيام، فلسطين، *19* أبريل *2012*. والوطن، قطر، *19* أبريل *2012*.

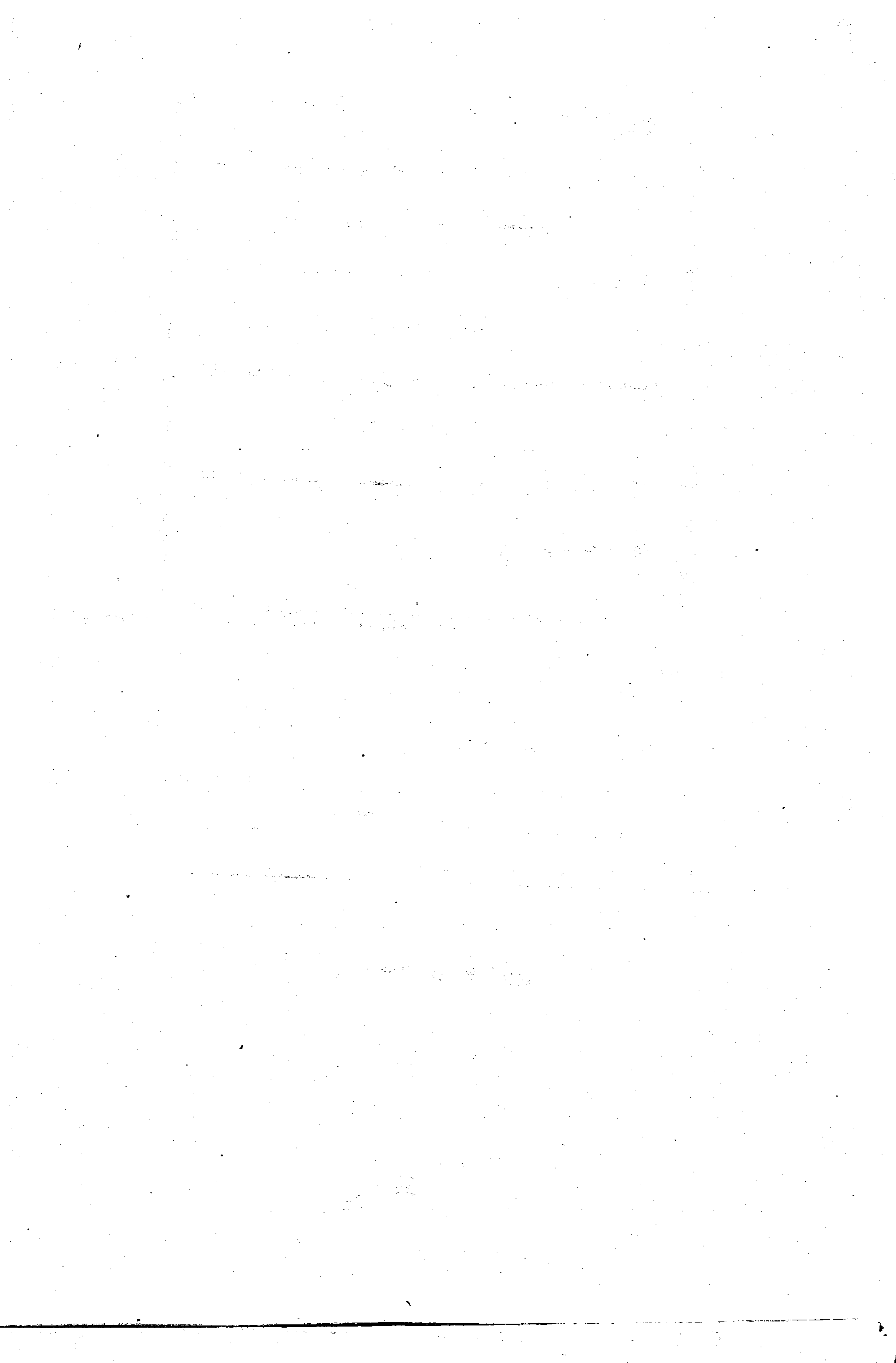
الناقد المواكب لحركة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث كان غائبًا عن تناول تجارب الشعراء البصرية، وإنه، كعادته، ترك الشاعر وحيدًا؛ حتى صار من المستغرَب أن نقول للقارئ: إن هذه الأعمال التفاعلية في الشعر والرواية جاءت إفرازًا طبيعيًّا لتطور التشكيل البصري للشعر.

المؤلف

# الفصل الثاني

---

## البحث عن جذور



## .1.

### في الغرب

### 1-1

لقد أفرزت الحرب العالمية الأولى التي نشبت في أوروبا، ثم امتدت إلى أماكن أخرى بين 1914 - 1918 الشعور بوحشية الإنسان في القتل والتدمير؛ فقد استخدمت الأسلحة الكيماوية أول مرة، وجرى قصف المدن الآهلة بالسكان من الجوِّ أول مرة، أيضًا، وتجلت التحالفات الدولية، وسباقات التسلح.. لتحقيق أطماع ومكاسب صانعي القرار الشخصية. وليست قصيدة "الأرض الخراب" *The Waste Land* للشاعر ت. س. إليوت التي كُتبت في أثناء هذه الحرب، وعرفها القارئ في كتاب في 1922، سوى تجسيد لحال الأرض إثر غياب الحب والرحمة من هؤلاء المدمرين، خاصة أن صديق الشاعر جان فردينال المجند في القوات الفرنسية حيث كان يدرس الطب هناك، وكان شاعرًا، قد غرق في الدردنيل خلال مشاركته مع قوات الحلفاء في 1915 [1].

وعلى الرغم من عبقرية كلمة "*Waste*" التي تتشظى في تحول الأرض إلى خراب، وتحولها في الوقت نفسه إلى نفاية، فإن ثيمة القصيدة "قامت على إمكانية إنقاذ الأرض الخراب، وإمكانية استعادة الحيوية الروحية والعاطفية إليها" [2]، من خلال جعل كلمات المسيح في قلب الإنسان، وهو ما يفسر وقوف الشاعر على الصخرة الحمراء؛ ليُري الإنسان شيئًا مختلفًا، يُثير الخوف بعد رؤية حفنة من التراب، وما يفسر، أيضًا، انحراف الناس عن الطريق نحو الكنيسة بعد أن عبروا جسر لندن، وكأنهم آلات أو عبيد للآلات التي يتجهون إليها قبل أن تدق الساعة التاسعة. وعلى غير ما درج عليه الشعراء، يحيل إليوت القارئ إلى النصوص التي اقتبس منها أو تأثرها، ولعله ما أوحى للناقدة جوليا كرستيفا *Julia Kristeva*، فيما بعد، بمصطلح التناص *Intertextuality*. ولكن هذه الإحالات لم تضئ النص بصورة تجعل الدارسين يكفون عن القول: إنها قصيدة بالغة التعقيد.

وأفرزت الحرب العالمية الثانية ـ التي بدأت في *1937* ، واستمرت حتى *1945* حيث استسلمت اليابان، وهُزمت ألمانيا ، وسقط خلال هذه الفترة ما يربو على ستين مليون من العسكريين والمدنيين الأبرياء ـ الشعور بوحشية الإنسان بصورة أكبر. وليست قصيدة إديث سيتويل *Edith Sitwell* "ما زال يهطل المطر" *Still falls the rain* التي تتكرر فيها هذه العبارة بصورة لافتة سوى تعبير عن تلك الوحشية؛ فقد كتبتها في أعقاب غارات الطائرات الألمانية على لندن عام *1940* ، وكأن المطر المتساقط هو دم الأبرياء المسفوح بفعل هؤلاء المتعطشين للقتل. لقد رأت سيتويل أن هذا المطر سبب في الشقاء، وقد أتى كذلك؛ لأن الإنسان غيَّب المسيح عن حياته، فأساء إليه.

## 1 - 2

لم يكن الشعراء وحدهم الذين أثرت فيهم وحشية الحربين العالميتين؛ فالفنان التشكيلي فرنارد ليجيه *Fernard Le'ger* الذي انخرط في الجيش الفرنسي في بدايات الحرب العالمية الأولى، قضى سنتين على الجبهة، وكُتبت له النجاة من الموت إثر غارات الطائرات الألمانية على "فردان"، وقد تحولت رسوماته، بعد الحرب، إلى لوحات مخيفة، يظهر فيها الإنسان بأشكال هندسية: أسطوانية، ومخروطية، ومكعبة.. ما جعل الدارسين يُطلقون عليه مُسمى "رسام المكينات"، لتزول بذلك الفروق الحادة بين الآلة والإنسان، وبخاصة تلك اللوحات التي تظهر فيها المرأة خالية من التعبيرات الإنسانية الدافئة.

وشاركت الرواية في التنبؤ بالمستقبل المظلم الذي ينتظر البشرية بعد الحربين العالميتين؛ فقد جعل ألدوس هكسلي *Aldous Huxley* المجتمع الآتي في روايته "عالم جديد شجاع" في *1932* سالبًا للإنسان حريته واستقلاليته. وكذلك فعل جورج أورول *George Orwell* في روايته التي اتخذت العنوان "*1984*" الدال على استباق الزمن، وذلك في *1949* مضيفًا إلى ما سبق البحث عن عوالم متخيَّلة يهرب فيها الإنسان من واقعه المخيف، وأن ما يحدث هو تشويه للحقيقة.

وركزت معظم أعمال كورت فونجوت *Kurt Vonnegut* الروائية على تنصُّل الإنسان من إنسانيته، وفي المقابل، الهرب إلى العوالم الأخرى مستغلاً بذلك الخيال العلمي للالتقاء بأشخاص قادرين على تعليمه الحكمة، كما نجد في "المسلخ رقم خمسة" *Five Slaughterhouse* في *1967*. وفي رواية "إفطار الأبطال" *Breakfast of champions* في *1973*، يجعل أحد أبطال الرواية: هوفر *Hoover* يقرأ في كتاب ألفه بطل آخر من أبطال الرواية: تراوت *Trout*، وعنوانه "الآن يمكن أن تُروى" *Now it be told*، ليؤكد تحول الإنسان نتيجة الثورة التقنية إلى آلة، وفقدان الإنسان ما يميزه منها: "سيدي العزيز، سيدي المسكين، سيدي الشجاع.. ما أنت إلا تجربة لخالق الكون. أنت المخلوق الوحيد في الكون بأسره الذي له إرادته الحرة، أنت الشخص الوحيد الذي عليه أن يخطط ما الذي ستفعله بعد ذلك، ولماذا، كل مخلوق سواك آلي، آلة.. أنت منهوك القوى، محطم العزيمة، تحوط بك: آلات محبوبة، وآلات ممقوتة، وآلات رهيبة"[(3)]. ويرتبط إدراك الحقيقة عند فونجوت بالجنون؛ فهو يجعل شخصيته الرئيسة "هوفر" تصاب بالجنون في نهاية الرواية.

ولا شك في أن المسرح، والموسيقى لحقهما تغيُّر كبير، ولكن ما سأسلط الضوء عليه في النماذج التي أشرت إليها هو مخاطبة الشعراء والفنانين للإنسان خاليًا من المشاعر الدافئة، وخاليًا من القيم السامية النابعة من الدين، والتي تحض على الحب والرحمة.. فبات الإنسان المخاطَب ليس الإنسان السابق للحربين العالميتين، أو السابق للثورة الصناعية بعدهما، ومن المؤكد أن هذا الخطاب صنع جمهورَه الذي يتذوق العمل الصعب، ويُعمل فيه الخيال.. بغض الطرف عن طبيعة الإنسان الذي يتلقى هذا العمل: أهو كما يصوره الشاعر، فعلاً، أم لا؟ ولا شك، أيضًا، في أن تطور البناء على البناء سيجعل التعالق أكبر بين الفنون المختلفة، وبخاصة التشكيلية منها بحيث تغازل بعضها بعضًا لصناعة عمل يؤدي الفكرة نفسها، ولكن عبر وسائط مختلفة؛ فالقصائد المادية *Concrete Poems* التي نجد لها جذورًا سابقة نشطت بعد الحربين العالميتين، حاولت أن تجعل الشكل الذي تتخذه الكلمات جزءًا أساسيًّا من القصيدة، وليس جزءًا منفصلاً عنها.

## 1-3

تؤكد المصطلحات المعبِّرة عن الشعر - الذي تتخذ فيه كلمات القصيدة أو حروفها، أو هما معًا شكلاً معينًا - مثل: الشعر المصوَّر *Shaped Poetry*، *Picture Poetry* أو الشعر الشكلي *Pattern Poetry*، أن المعنى من غير أن تتحد فيه الكلمة مع المادة ليس قادرًا على النفاذ إلى القارئ، والتأثير فيه؛ فهناك قصيدة بالفرنسية عنوانها "إنها تمطر" *Le Pont Mirabeau*، تأخذ الكلمات فيها شكل الحركة نحو السقوط في سياق الحديث عن المطر، ولكنه ليس المطر المعهود، بل أصوات النساء اللواتي متن حتى من الذاكرة.. وتأخذ الحروف والكلمات في قصيدة أخرى شكل برج إيفل.. الشاعر لهاتين القصيدتين السابقتين هو غيوم أبولينير *Guillaume Apollinaire* الذي التحق بالجيش الفرنسي في الحرب العالمية الأولى بهدف الحصول على الجنسية، ولكنه أصيب في رأسه ما أدى لوفاته في *1918*.

لا شك في أن تجارب الشعراء تُبنى على بعضها؛ فثمة سابقون لتجربة أبولينير، ولكن هذا الشعر نشط بعد الحربين العالميتين؛ فهناك قصائد قديمة تأخذ أشكالاً حيَّة، مثل: "العصفور" *Bird* عند جون دن *John Donn* المعاصر للشاعر شكسبير، ومثل: البجعة التي ينعكس ظلها في البحيرة، عند جون هولاندر *John Hollander* في قصيدة "البجعة والظل" *The Swan and The Shadow*، ولكن ما يميز القصائد التي جاءت بعد الحربين العالميتين أنها أصبحت أكثر ميلاً إلى الأشكال غير الحية.

النقطة التي أردتُ الوصول إليها، أن السياقات المختلفة: التاريخية، والأدبية، والفنية.. كانت تدفع جميعها للوصول إلى النص التفاعلي بصورته المعاصرة - التي مرت معنا في الفصل السابق - بحيث لا يبدو هجينًا أو قفزة مفاجئة. إن المتلقي كان مؤهلاً لقبول هذا العمل، والتفاعل معه، وإن الشاعر نفسه بات قادرًا على البناء بالكلمة، وإسقاط الحواجز الفاصلة بين الفنون الأخرى، فيستغل الصوت، والضوء، واللون للتضافر مع الكلمة حتى يوصل إلى المتلقي رسالته. وعززت المؤسسات الأكاديمية المعاصرة القدرة الجماهيرية على تذوق العمل من خلال تعليم الطلاب كيفية إنتاجه، ومبادئ نقده.

ولعل هذا التقبل الجماهيري هو ما دفع الروائيين إلى تجاوز الاكتفاء بالنشر عبر الإنترنت إلى إنتاج نصوص تفاعلية تُسوَّق بحيث يستطيع القارئ شراءها من أماكن مختلفة، كما يشتري سلعة ما، أو من الإنترنت؛ فالروائية كارولين سميلس *Caroline Smailes* أصدرت في مارس *2012* رواية بعنوان "*99* سببًا" *99 Reasons Why* عن دار النشر *The Friday Project*، وتشتمل نهاية الرواية على إحدى عشرة صيغة، ويستطيع القارئ أن يتفاعل معها من خلال اختيار الصيغة التي تروق له. أما شراء الرواية عبر الإنترنت، فيتطلب من القارئ أن يجيب عن أسئلة تسبق القراءة، وستؤسَّس الصيغة التي يقرؤها على إجاباته عن تلك الأسئلة. وفي كل مرة يجيب فيها بطريقة مختلفة عن السابقة، سيتمكن من قراءة صيغة مختلفة، أيضًا، للنهاية. وعلى موقعها على الإنترنت، كتبت سميلس تصف عملها: "رواية رقمية جديدة، ستقلب الأدب التقليدي مئة سنة، وذلك من خلال السماح للقارئ باختيار نهاية القصة التي يرغب فيها"[(4)].

إن قولها: "ستقلب الأدب التقليدي مئة سنة"، لا ينطوي على أنها وحدها التي كتبت الرواية التفاعلية، أو أنها أحدثت نقطة تحول فجائية في الأدب، بل إن هذا يعود إلى أمرين:

الأول: أنها عمل صدر عن دار نشر محترفة، وليس عن كاتب موهبته في الكتابة لا ترقى إلى مستوى الاحتراف، وربما تكون أول رواية تصدر بصورتين: بصورة سلعة يشتريها القارئ، وبصورة واجهات نصية لها روابط على الإنترنت.

الثاني: أنها متحمسة إلى عملها؛ فكل مبدع حقيقي يعتقد أن عمله سيغير كثيرًا في الحياة اليومية، وسيكسر القوالب السائدة والمألوفة، وسينقل الإنسان من الجامد إلى المتحرك، أو من الحاضر المتصل بالماضي إلى المستقبل.

## ـ2ـ

### في الشرق

### 2 - 1

لا أحد يستطيع القول، على سبيل المثال: إن تكرار قول أبي ذؤيب الهذلي "والدهر لا يبقى على حدثانه"، يهدف إلى نقل النص إلى الرؤية؛ فنحن نتحدث عن مجتمع شفوي، ينفتح فيه معنى "الارتجال" على الرجولة أو البطولة، وهنا، يصبح هذا التكرار واقعًا في نطاق النظم الشفوي *Oral composition* حيثُ تبقى القصيدة مرتبطة باسم منتجها، وليست ذات ملكية عامة، كما هو الحال في النظم الشفوي للأغنية الشعبية *Folk Song*.

كان الشعر يحمل المضمون الفكري للبطولة العربية، وقد بدأ التحول الجماهيري عن الشعر حاملاً لهذا المضمون بعد سقوط بغداد في *656* هـ[5]. ويمكن أن تكون الشرارة الأولى انطلقت منذ قول أبي العميثل: "لمَ لا تقول يا أبا تمام من الشعر ما يُفهم؟"، معبِّرًا بذلك عن صعوبة بلوغ شأو لغة الشاعر، وإدراك مراميها بالقياس إلى الماضي. إضافة إلى أن رد الشاعر بسؤال استنكاري: "لمَ لا تفهم ما يُقال؟" يعبر عن محاولة الشاعر للتعامل مع الشعر نصًّا بطوليًّا يتجاوز فيه المألوف، فيُحدث خلخلة في المستقر. وهذا ما يدفع الجمهور إلى سحب النص من ملكية الشاعر، وتحويل الملكية إليه، ليعبر بلغته القريبة إلى القلب، والحاملة للمضمون الفكري للبطولة العربية، فأخذت الأغنية الشعبية تتجلى بقوة، وخاصة في العصر المملوكي حيث أخذت النزعة العقلية تتسرب في شتى مناحي الحياة الثقافية ومنها الفن.

وكان السياق الحضاري للشاعر في العصر المملوكي يؤهل لهذا التعالق المدهش بين الشعر والزخرفة المعمارية التي بلغت مكانتها السامية، فظهرت نصوص شعرية بصرية متنوعة، سأتوقف عند نمطين منها، **الأول**: الشعر المشجَّر، وفيه ينظم الشاعر بيتًا يمثل جذع القصيدة، ويُفرِّع على كل كلمة من هذا البيت تتمة له على القافية نفسها حتى تتشكل القصيدة بصورة شجرة. والثاني: الشعر الهندسي، وفيه يُنظم الشعر بشكل

دائري، أو مثلث، أو مربع.. ويكون للدائرة، على سبيل المثال، مركزًا يشتمل على حرف من الحروف يبدأ فيه البيت، وإلى هذا الحرف ينتهي البيت. قد تكون الدائرة مركبة؛ أي هناك دائرة أساسية كبرى، تحيط بها دوائر صغيرة تتداخل فيها، وعلى حواف هذه الدوائر يكون البيت. وتصبح القصيدة أكثر تعقيدًا، حينما تكون هناك أكثر من دائرة مركبة كتلك التي نظمها ابن الإفرنجية في المديح(6). وهناك نصوص، كان الهدف منها: الرؤية البصرية، كالنص الذي تخلو كل حروفه من النقط، والنص الذي تأتي كل حروفه منقّطة، والنص الذي تأتي كل حروفه منفصلة، أو الذي تأتي كل حروفه متصلة.

## 2 - 2

في العصر المملوكي، تيّاران مختلفان بارزان، ولكنهما غير متصادمين، التيار الأول: يتمثل في الجماهير التي مضت في الأغنية الشعبية مضمنة إياها فكرة البطولة، ومشكلةً النصوص الداعمة لها كسيرة البطل في التراث، والأمثال. والتيار الثاني: يمثل الشعراء الذين جرفتهم النزعة العقلية نحو تلك الأنماط من الشعر. إضافة إلى التيار الثالث الذي استمر في الشعر المألوف للمتلقي. وتؤكد حركة التاريخ أن التيار الأول كانت له الغلبة، وأن التيار الثالث واصل التراجع، أما التيار الثاني، فقد آثر أن ينصرف من الساحة الأدبية بهدوء وهو في قمة عبقريته.

ولنا أن نتساءل، الآن، عن الأسباب التي قادت إلى هذه النتائج، ولعل فاطمة البريكي قد ذكرت جزءًا من الإجابة في قولها: "إن هذه الفنون البديعية حين ظهرت في ذلك الوقت، لم تكن مصحوبة بتنظير نقدي يوضح الرغبة في الانتقال من التلقي السماعي للأدب الذي كان يعتمد اعتمادًا كبيرًا على الإنشاد، إلى التلقي البصري له، ليس فقط اعتمادًا على النص المكتوب، بل اعتمادًا كبيرًا على شكل النص المكتوب"(7).

أما الجزء الآخر من الإجابة، فيتعلق بطبيعة الشعر نفسه؛ فالشعر يتطلب جمهورًا يعيش فيه، ولا يمكن أن يعيش في دفاتر الشاعر، أو يبقى مكتومًا في صدره. وهذا الجمهور، وجد ضالته في الأغنية الشعبية، ولم يعد معنيًّا بما يصنع الشاعر. وفي هذه

الحالة، تختفي وظيفة الناقد التي تتلخص في الحركة الحيوية بين الشاعر والجمهور. وتؤكد المعاجم الضخمة، والموسوعات الفذة التي أنجزت في هذا العصر، أن اللغوي أو الناقد ألقى على كاهله مهمة تعريف الجماهير بالكنوز التي تمتلكها، فانشغل بالماضي، وغض الطرف عن الحاضر، ما أدى إلى اختناق تجربة الشاعر الذي يمضي في طريق متصلة بالحداثة، وانتعاش تجربة الشاعر الذي يمضي في طريق متصلة بالتراث إلى حد كبير.

إن الأمية العربية في العصر المملوكي ترغب في تلقي النص البسيط، وتنفر من النص المعقد. والنص المكتوب، هنا، غير مطروح للمنافسة، للسبب نفسه، وهذا يعني أن هذا النمط من الشعر موجَّه للخاصة، وليس للإنسان حيث كان.. وتجربة كهذه، تجعل الشاعر الأصيل يقتل القصيدة قبل أن تولد عبثًا.

أما السؤال الذي يتطلب إجابة أكثر صعوبة: لماذا غابت عن شعرنا هذه الأنماط في فترات لاحقة؟ والإجابة، بكل بساطة، أن الدولة العثمانية فرضت على الأمة العربية واقعها الخاص، فأحاطتها بسياج من العزلة عن العالم، وشغلت أبناءها بظروف الحياة المعيشية، وبحروبها المتواصلة، وببسط سياسة التتريك.. حتى بدت تلك الفنون ليست سوى أشباح. وفي المقابل، واصلت الأغنية الشعبية تقدمها، وطغيانها، وواصل الشعر العربي الذي يمضي في طريق التراث تراجعه الملحوظ. بعد أن أسقطت الثورةُ العربية الكبرى في *1916* الدولةَ العثمانية، انشغلت الأمة العربية بمقاومة الاستعمار، وكانت الحاجة ماسَّة إلى شعر يلهب المشاعر، وينير الدرب للمقاومة، فتوحدت الكلمة في القصيدة، وفي الأغنية من أجل ذلك، ولم يكن السياق يسمح بظهور التجربة مرة أخرى.

## 2 - 3

تباينت مواقفنا تجاه التجارب التي اندفع خلالها الشعراء نحو كسر النمطية أو الرتابة، وتخطي المألوف أو السائد؛ فقد تقبلنا تجربة محمود سامي البارودي التي كانت تمضي في خطى الشعراء الفحول في التراث، ويكاد لا يدل شيء على حداثة التجربة سوى

أنها تُنسب إلى شاعر يعيش في العصر الحديث، ولهذا لم يواجه البارودي رفضًا، أو إعراضًا عن تجربته، بل احتفاءً بها؛ لأنه أعاد إلى الشعر نضارته السابقة بعد أن تراجعت مكانته كثيرًا.

أما تجربة خليل مطران التي حاول أن يُحدث فيها كسرًا للنمطية، فكتب الشعر المقطعي، فقد واجه استخفاف الجمهور بهذه التجربة؛ لأنه درج على ألفة الشعر الإحيائي، فقال معللاً لنهجه: "فرأيتُ في الشعر المألوف جمودًا"(8)، ويحدد منطلقاته لتلافي هذا الجمود بقوله: "أما الأمنية الكبرى التي كانت تجيش بي، فهي أن أدخل كل جديد في شعرنا العربي بحيث لا ينكر، وأن أستطيع أن أقنع الجامدين بأن لغتنا أم اللغات، إذا خُدمت حقَّ خدمتها"(9)، ويتحدث عن موقف هؤلاء الجامدين من تجربته هذه بقوله: "قال بعض المتعنتين الجامدين من المتطسين الناقدين: إن هذا شعر عصري، وهموا بالابتسام. فيا هؤلاء، نعم، هذا شعر عصري، وفخره أنه عصري، وله على سابق الشعر مزية زمانه على سالف الدهر"(10). كانت تجربة مطران - التي ووجهت بانتقاص النقاد من قدرها - تطويرًا في شكل الشعر، وذلك بالانتقال من نظام الشطرين المتقابلين إلى النظام المقطعي، وكان هذا الانتقاص منصبًّا على الشكل حصرًا، وليس على المضمون.

وأما تجربة أحمد شوقي، فقد حظيت بتأييد جماهيري غير مسبوق، ولعل السر يكمن في عبقرية الخطاب عند شوقي؛ فقد أحدث توازنات حيوية في الشعر على الرغم من تغييره في الشكل تغييرًا جوهريًّا حينما نتحدث عن شعره المسرحي.

هذه التوازنات التي أحدثها شوقي هي الدخول في التعبير عن الرؤية الجماهيرية الرافضة للاستعمار والتسلط والقهر، ليس في مصر وحدها، بل في أماكن مختلفة من الوطن العربي، والدخول في التعبير عن الرؤية الجماهيرية المنجذبة للإسلام، فكتب، على سبيل المثال، مدائح في الرسول صلى الله عليه وسلم. وحينما أراد التجديد في الشكل، اتخذ المضمون من التاريخ وحده، أو ما يُشبه التاريخ، فكتب، على سبيل المثال، مصرع

كليوباترا، وقمبيز، وعلي بك الكبير، وعنترة، ومجنون ليلى.. فاستطاع أن يجتذب القارئ، ويحظى بتقديره، في وقت كانت الجماهير راغبة في تعرف كنوزها التراثية.

## 2 - 4

الهزة العنيفة التي ضربت الرؤية الجماهيرية، كانت تجربة الشعر الحر عند نازك الملائكة في قصيدة "الكوليرا"، وبدر شاكر السياب في قصيدة "هل كان حبًّا؟" في *1947*، وقد دفعت الحماسةُ بالملائكة إلى القول:"ما زلنا نلهث في قصائدنا، ونجرُّ عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة وقرقعة الألفاظ الميتة، وسدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا، فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة، وألف حريص على التقاليد التي ابتكرها واحد قديم أدرك ما يناسب زمانه، فجمدنا نحن ما ابتكر واتخذناه سُنة"[(11)].

وللتحرر من القيود، والانعتاق من الجمود، ترى من خلال ما فعلت، أن "الشعر العربي يقف اليوم على حافة تطور جارف عاصف لن يُبقي من الأساليب القديمة شيئًا؛ فالأوزان والقوافي والأساليب والمذاهب ستتزعزع قواعدها جميعًا، والألفاظ ستتسع حتى تشمل آفاقًا جديدة واسعة من قوة التعبير، والتجارب الشعرية / الموضوعات ستتجه اتجاهًا سريعًا إلى داخل النفس، بعد أن بقيت تحوم حولها من بعيد. إن الذين يريدون الجمع بين الثقافة الحديثة وتقاليد الشعر القديمة، أشبه بمن يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة"[(12)].

وعلى الرغم من التغيير الملحوظ في المحتوى، والبنية الداخلية للنص، فإن تلك الهزة العنيفة عند الجماهير كانت ناجمة عن التغيير في الشكل بالدرجة الأولى، ولهذا لم يغفر لنازك الملائكة ما نبهت القارئ عليه في أن ما تحاوله ليس خروجًا على طريقة الخليل، وإنما هو تعديل لها. ولعل ما جعل الأمر يزداد سوءًا، أن طبيعة الخطاب عند الشعراء الذين مضوا في طريق الشعر الحر، فيما بعد، أخذت منحى عنيفًا عند شعراء مجلة "شعر" التي بدأ صدورها في *1957*؛ فقد جعل هؤلاء من الرفض، والتمرد، وخلخلة السائد منطلقًا للتعبير إلى الجمهور.

استطاع شعراء كثيرون أن يكتبوا بالشعر الحر، ليس لأن شعراء مجلة "شعر" فرضوا التجربة عليهم، وليس لأن هؤلاء استطاعوا إقناع الشعراء بتخلف التراث.. بل لأن تجربة الشاعر، في قصيدة ما، بات يناسبها هذا الشكل، وأن تجربته، في قصيدة أخرى، يناسبها شكل الشطرين.. وهذا ما تؤكده معظم تجارب شعراء مجلة "شعر" أنفسهم، وشعراء آخرون عاصروا تلك التجارب كالشاعر **نزار قباني**؛ فقصيدة "هوامش على دفتر النكسة"، لا يمكن أن يناسبها نظام الشطرين؛ لأنها تبدأ غاضبة على اللغة القديمة، والكتب القديمة، وينعى الشاعر للقارئ وجودها، بعد ما حدث. وقصيدة "ديك الجن الحمصي" التي يقولها على لسان الشاعر التراثي الذي قتل زوجته من جراء الريبة، ليقول لزوجته: "حسناء.. لم أقتلكِ أنت"، ذلك أن القتيل الحقيقي، ليس من يترك الدنيا ويمضي، بل الذي يموت في كل لحظة يعيشها ندمًا على ما فعل، ولهذا يتابع قوله: "وإنما نفسي قتلت"[13].

وفي كلتا الحالتين، لسنا مخولين بسؤال الشاعر: **لماذا اخترت هذا الشكل، وتركت ذاك؟** لا نستطيع أن نوجِّه هذا السؤال لشاعر مثل: **مانع سعيد العتيبة**، على سبيل المثال، الذي صدر له من الشعر الفصيح *36* ديوانًا، ليست فيها قصيدة واحدة من الشعر الحر. فهذه مسألة متروكة للناقد، وما يعنينا، هنا، أن ولادة شكل جديد لا ترمي إلى أن يموت شكل سابق له؛ فالحياة تتسع لكل الفرقاء.

## 2 - 5

وباستقرار الشعر الحر شكلاً من أشكال التعبير عن التجربة عند الشاعر، وتقبُّل هذه التجربة عند القارئ، بدأت مرحلة التطوير اللافت للشكل؛ فلم يكتف الشاعر بنثر الكلمات أو الحروف على الأسطر، بل بدأ يشكِّل القصيدة تشكيلاً كونكريتيًّا، ويتلاعب بالخط العربي في أثناء ذلك التشكيل.

ومن النصوص المبنية، على سبيل المثال، بالخط المستقيم نص "أضداد" للشاعر الناقد **كمال أبو ديب**، نشره في مجلة "مواقف" في *1972* حيث "يرسم الشاعر ضمن نصه

خطًا مستقيمًا باتجاه رأسي، وقد عمد الشاعر إلى توظيف تقنية الخط المستقيم جوار كلمة ساق؛ ليجسد للمتلقي دلالة الساق الواحدة تجسيدًا بصريًا"[14]، ونص "سيمياء" لأدونيس اتخذ شكل المثلث، ونص "هم.. وأنا" لبلند الحيدري اتخذ شكل المربع[15].

وسأعرض تحليل محمد الصفراني لنص "وردة الوقت" لمحمد بنيس، الذي بُني بتقنية الرسم بالشعر من أجل ترسيخ فكرة أن الرسم يريد، أيضًا، أن يقول شيئًا؛ فقد رأى أنه يعبِّر بعمق عن "حالة القمع وعرقلة الخطى في إدانة صريحة وجريحة للسلطة. وقد لجأ الشاعر إلى تقنية الرسم بالشعر، فرسم بمفردات نصه ما يظنه المتلقي في النظرة الأولى إغلاقًا للطرقات القابعة في وسط الدائرة بالأسطر الشعرية المحيطة، لكن التدقيق في الرسم يبدد الظن على النحو الآتي: إن الشاعر بتفاعله مع تجربة النص أسقط ما في ذاكرته البصرية على التشكيل، فرسم علامة المرور المتطابقة مع البنية العميقة لمعاني نصه (..) والتي تعني: ممنوع الدخول في الطرقات التي توضع فيها، وقد جسَّد الرسم بالشعر للمتلقي دلالة القمع بإغلاق الطرقات تجسيدًا بصريًا"[16].

نلاحظ أن الصفراني، استطاع أن يبسط المعنى أمام المتلقي بحيث لا يجد نفورًا منها، أو لا يتعامل معها نصوصًا أساءت إلى الشعر.. ولكن هذه الرؤى النقدية العميقة والضرورية للشعر، تأخرت طويلاً؛ فالصفراني يؤرخ للفترة التي تتناولها دراسته منذ *1950* حتى *2004*، وهذا يعني أن الناقد المواكب لحركة التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث كان غائبًا عن تناول تجارب الشعراء البصرية، وأنه، كعادته، ترك الشاعر وحيدًا؛ حتى صار من المستغرَب أن نقول للقارئ: إن هذه الأعمال التفاعلية في الشعر والرواية جاءت إفرازًا طبيعيًا لتطور التشكيل البصري للشعر، خاصةً أننا نتحدث عن شعر حديث، نستطيع أن نؤصل له بالأنماط الشعرية المستحدثة في العصر المملوكي. وفي هذا السياق، ينبغي ألا نبالغ في التأصيل للأعمال التفاعلية من التراث؛ فهذا سلاح ذو حدين؛ فالتأصيل محمودٌ لنفي التعلق بالفضاء، ولكن المبالغة فيه تُفقده المصداقية؛ إذ ليس من المنطق في شيء أن أقول مثلاً: إن الشاعر التراثي، أدرك فكرة النص المتشعب،

ففعل كذا وكذا، فتصير محاولة التجذير أو التأصيل وجهة نظر، قابلة للأخذ أو الرفض، والأكثر خطورة إنْ كانت أكثر ميلاً إلى الرفض.

ومهما يكن من أمر، فإن هذا التشكيل البصري عند الشاعر الحديث، لم يؤدِّ إلى قصائد تفاعلية تُقدم عبر الحاسوب، فترقى إلى مستوى الظاهرة، لغاية الآن، والتجربة الوحيدة التي استغل فيها الشاعر: الصورة، واللون، والصوت، والحركة.. بحيث يكون كل هذا جزءًا لا يتجزأ من التمازج بالنص كاملاً، هي تجربة الشاعر **مشتاق عباس معن** الذي أصدر مجموعته الشعرية "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق"، استخدم فيها: الجرافيك، والمؤثرات الصوتية، والشيفرة الكتابية. ويضم النص ست قصائد تتفرع من زرَّين على الواجهة الرئيسة، وهذه القصائد تنوعت أشكالها بين العمودي، والحر، بشقيه: التفعيلي، والنثري.

إن وعي الشاعر النقدي، بعد إصدار الشاعر أول قصيدة عربية تفاعلية، لم يدفعه إلى نعت المتلقي بالتخلف أو الجمود، بل إلى دعوة النقاد لبسط الأمر إلى الجمهور حتى يتقبل هذه التجربة، فيقول في حوار إعلامي ردًّا على السؤال: هل تراهن على الحداثة الجديدة في القصيدة التفاعلية - الرقمية التي حزتَ على ريادتها عربيًّا على مستوى العالم؟: "القصيدة التفاعلية - الرقمية حالها حال أية إضافة على المنظومة الأدبية العربية؛ فمن الضروري أن يواكب تثبيتها تسجيل مسوغات التغيير، أو الانتقال، أو الإضافة على مستويي: نظرية الأدب، والنظرية النقدية.. ومن أهم تلك المسوغات: ضرورة الظرف التاريخي والثقافي؛ فلكل مرحلة من مراحل المجتمعات الإنسانية ظرف ثقافي، تحتّمه الإمكانات العقلية التي تتحكم بالإنتاج، والتنظيم، وسواهما"[17].

ولكن هذه التجربة التي بدأت قوية، غابت عن الإنترنت حيث نشرها الشاعر[18]، أما القرص الذي يمثل النسخة الأصلية للقصائد، فهو ليس بمتناول القارئ. ولعل هذا واحد من الأسباب المهمة التي حالت دون وجود تجارب شعرية أخرى، تُبنى على هذه التجربة الأولى.

وهناك تجارب روائية تفاعلية منها تجربة: أحمد خالد توفيق "قصة ربع مخيفة"[19] مؤرخة في 2002. يعرض في الأعلى صورة تبدو فيها عينان غير إنسانيتين تثيران الرعب، ثم يبدأ بقوله: "العينان.. لا أذكر إلا هاتين العينين.. لم تكونا أقوى من اللازم.. لم تكونا أجمل من اللازم.. لم تكونا أكثر بريقًا من اللازم، لكن - أتكلم في موضوعية - كانتا من ذلك الطراز من العيون الذي يجعلك تنسى تمامًا كل شيء عن باقي الوجه! أم لم يكن هناك وجه".

وقد جرت أحداث القصة في "نورماندي" الفرنسية. تنتهي الصفحة الأولى بقول إحدى شخصياته: "أنت تعرف كما أعرف أنا، أننا سنستمر.. هذه الأمور أقوى من قدرة البشر الفانين على التحمل.. لا أدري.. ربما كنت أنت أقوى مني، وأكثر زهدًا في رؤية هذه الأمور؛ لذا أسالك بصراحة: هل هذه البداية مملة إلى حد يغريك بالرحيل؟"، ثم تظهر نافذتان: **الأولى**، مكتوب فيها "نعم"، والثانية "لا"، وكل نقرة على واحدة منهما، **تجعل** القارئ يتابع القصة، ولكن بشكل تختلف المتابعة فيه بـ"نعم" عن "لا"، وفي أثناء الحوار، هناك ارتباطات تشعبية، فمثلاً: ارتباط "الكتابة الهييروغليفية" يقود إلى صورة تظهر فيها تلك الكتابة. وتتوسط الصفحة صورة باب يقود النقر عليها إلى نسبة الكلام إلى صاحبه، والتعريف به. تنتهي الصفحة الثانية بقول إحدى الشخصيات: "ترى أيَّ البابين نختار؟" حيث نجد صورتين، تحت الأولى كُتب: باب القبو، وتحت الثانية: باب الكوخ. والنقرة على واحد منهما، تجعل القارئ يتابع الحوار والأحداث بطريقة مختلفة عن الأخرى.

ويضع أربعة صناديق كُتب على الأول: *Naron*، والثاني: *Aron*، والثالث: *Roan*، والرابع: *Nora*. ويأتي الحوار مفسرًا وجود هذه الصناديق؛ فواحد منهما وُضعت فيه زوجته "نورا" حيَّة، ويحاول الكاتب أن يُشرك القارئ في الاختيار. ونجد أن كل خيار يقود إلى نهاية مختلفة للقصة، فاختيار "*Nora*" يأتي متبوعًا بصورة امرأة بشعة، ويقوده هذا الاختيار إلى القول في نهاية القصة: "ربما كانت هذه آخر كلماتي؛ لأنني بعدها ذُبت تمامًا في الكتلة الأميبية التي لا تكف عن التمدد.. واضح أنه من الخطأ أن تختار الصندوق الأخير الذي يحمل اسم زوجتك. هذه هي فائدة المحاولة والفشل".

تخلو تجربة توفيق من أية مساحة يكتب فيها القارئُ الخاتمة أو يشارك في صنع الأحداث، كما نجد عند محمد سناجلة في "صقيع"، ولكن يمكنه العودة لتجريب خيارات أخرى تتغير فيها مجرى الأحداث، وتتغير فيها نهاية القصة. وهذا تطور ملحوظ في تجاوز معنى "التفاعل" عند سناجلة في رواياته الثلاث: "ظلال الواحد"، و"تشات"، و"صقيع"، فيكون القارئ قادرًا على خلق التفاعل الذي يتطلبه في اختيار النهاية، أو تحويل سير الأحداث إلى وجهة أخرى.

أما تجربة محمد اشويكه المؤرخة في *2009*، فتأخذ مسمى "محطات"[20]، وضع بعدها توضيحًا بين قوسين كبيرتين (سيرة افتراضية لكائن من ذاك الزمان)، ثم كتب "قصص ترابطية". يأخذ النقر عليها إلى جدول يشتمل على كلمات مفردة، منها: ظلام، وميض، إبزيم، بطيخة، زيطي، شمٌّ، طفولة، قارورة.. وكل كلمة تقود إلى نص قصصي، وفي كل نص، هناك نص تشعبي يقود إلى نص آخر حيث يمتد شغف القارئ في المتابعة إلى نصوص يشعر أنها لا حصر لها، وأن فضوله لن ينتهي بسهولة. لقد أخذ التفاعل عند اشويكه منحى آخر، ربما يكون مبنيًّا على تجربة أحمد خالد توفيق في تحقيق التفاعل عند القارئ، ولكن بالدخول في تشعبات نصية أكبر.

وما يلفت النظر حاليًّا أن المنتديات العربية على الإنترنت صارت تقوم بمهمة عظيمة للنص التفاعلي، ولكنها خطيرة في الوقت نفسه؛ فقد طرح أحد المنتديات قصة ليس لها نهاية[21]، ويستطيع كل قارئ أن يضع لها النهاية التي تروق له، وبعد أن حققت القصة نجاحًا كبيرًا، أقفل مجال الكتابة، وطُرحت قصة أخرى بالطريقة نفسها. أما خطورتها، فتأتي من خلال الكتابات غير الناضجة التي يستشري فيها الضعف في اللغة، والفقر في الخيال. وهذا ما يفرض على المنتديات أن تربط وجود النص المتفاعل مع النص الأصلي برؤية ناقدة تحدد طبيعة وجوده. لقد نشأت الأغنية الشعبية بهذه الصورة: لا يوجد مالك للنص، ولا توجد حدود لتطوير النص.. ولكن خضعت لرقابة كبار السن، وللأعراف والتقاليد السائدة في المجتمع، إضافة إلى التزامها بالقوالب الغنائية التي تصب فيها الكلمات.

إن الرؤية الناقدة تساعد على تطوير النصوص في المجتمع الكتابي، وتساعد على تحقيق إضافات نوعية تساند الكلمة كالصوت والصورة والحركة.. وترك الأمور تسير على غاربها، سيؤدي إلى نتائج غير إيجابية، ليس على صعيد الكتابة فحسب، بل على صعيد الأفكار والقيم التي ينثرها كل كاتب في قصته؛ فنحن نتعامل مع قارئ افتراضي، ولا نستطيع أن نتنبأ بحركته. من المؤكد أن الكتابة يفترض أنها متعالقة مع الحرية، ولكن هذه الحرية ينبغي ألا تكون مطلقة، على نحو نسمح فيه بالأخطاء الفظيعة في اللغة، وبالجهل بمقومات العمل الأدبي.

## .3.

### ملاحظات ختامية

### 3 - 1

ليس الأدب التفاعلي في الغرب أو الشرق نبتًا شيطانيًا بحيث ننفي انتماءه إلى جذور تحدر منها. في الغرب، قد تبدو الأمور في غاية الوضوح، ولكنها في الشرق ما زالت غامضة، وما زالت إمكانية شيوعها مبكرة؛ فحتى ينشأ جيل يُتقن التعامل مع الكلمة بمسؤولية، وأخلاقية عالية، يحتاج إلى فترة من المعرفة، والهضم، والتمكن، كما حدث في الغرب، ولو كانت الأمور في الغرب بهذه البساطة لما وجدنا عددًا كبيرًا من الجامعات تدرِّس الأدب التفاعلي لطلابها؛ فهؤلاء الطلاب ستتربى عندهم ملكة نقد النصوص، أو استيعابها، أو إنتاجها.. ولا أعتقد أن جامعة عربية استطاعت أن تُدخل في مساقات التعليم الجامعي ذلك سوى جامعة الإمارات العربية المتحدة؛ إذ يطرح قسم اللغة العربية فيها مهارات إنتاج النص التفاعلي، ونقده بصورة لا تقل منزلة عما يقدم في الغرب.

مرَّ وقت طويل على إنتاج أول رواية تفاعلية عند العرب، ولكن التجارب التي حاولت أن تحذو حذوها ما زالت قليلة العدد، ومر وقت طويل، أيضًا، على إنتاج أول قصيدة شعرية، ولكن التجارب التي تحاول الاحتذاء حذوها ما زالت غائبة. ويمكن القول: ليست هناك تجارب تفاعلية حقيقية قام بها المتلقون، يمكن أن ترقى إلى درجة المسؤولية في

التفاعل مع النصوص المطروحة على الإنترنت بحيث نستطع الجزم أن مستوى التفاعل عالٍ. الأمر ليس يرتد إلى فكرة "التخلف" التي نقرؤها في محاورات بعض المبدعين التفاعليين عند الحديث عن التفاعل مع تجاربهم، ولا إلى فكرة التأخر عن اللحاق بركب الحضارة الغربية التي يومئ إليها بعض النقاد التفاعليين، وإنما إلى خصوصية الحياة العربية، وخصوصية سياقها؛ فنحن أمة بطولية حمل الشعر مضمونها، ثم الأغنية الشعبية بصورة أقوى من الشعر الذي بات الضعف يدب في أوصاله بعد سقوط بغداد. وعلى الرغم من المحن التاريخية التي مرت بهذه الأمة، فقد بقيت تحمل مضامينها البطولية التي تنسب العمل إلى منتجه، وتعتز حين تتربع على قمة التراث.

إن القفزات السريعة نحو التقنية ولَّدت في المجتمع الغربي ما يمكن تسميته "أنسنة التقنية" بحيث صارت جزءًا لا ينفصل عن حياة الإنسان، أو صارت بديلاً عن التواصل مع الآخرين، وفي أسوأ الأحوال توحَّد الإنسانُ مع التقنية، فتحول هو نفسه إلى آلة "لا فرق بالمرة بينه وبين أيِّ كمبيوتر، وأن طريقهما بالنسبة لكل الأهداف والأغراض متماثل"[22]. وقد أدى هذا الأمر إلى اضطرابات سيكولوجية "نتيجة انعدام شخصية الإنسان في عالم مقنن لا يبالي، عالم "الشيء" الذي ظفر وانتصر، وهو في الغرب عالم العداوة بين الإنسان والتكنولوجيا التي صارت بالفعل شيئًا في ذاته. وليس بالأمر الغريب أن نجد في غالبية الأحوال أن الشبان أكثر تأثرًا عن أن يكونوا بعيدين عن التأثر، وأن أعدادهم الرهيبة بالفعل في مصحات الأمراض العقلية آخذة في الزيادة بسرعة"[23]، إضافة إلى تراجع الجانب الروحي في الإنسان لصالح الجانب المادي، والشعور بالنمطية، والإذعان للشمولية التي تجعل الشخص يريح نفسه من مسؤوليته تجاه الآخرين.

قد تكون الصورة قاتمة، كما عرضتها فالنتينا إيفاشيفا *Valentina Ivasheva*، التي نقلت عنها الاقتباسين السابقين، وقد تكون أقل قتامة، ولكن في الأحوال كلها، هناك جذور تنامت بشكل طبيعي لتؤدي إلى هذه النتيجة، أو ما يقترب منها. وهذا ما يجعلني أقول: إن الدعوة إلى اللهاث الدائب خلف التقنية لن تجد عند الأديب الحقيقي صدى، إلا إذا كان مقتنعًا أنها قادرة فعلاً على التعبير عن الإنسان. وليس "التخلف"،

بمعنى التأخر عن اللحاق بركب الحضارة، في هذه الحالة سوى محاولة لاختبار قدرة التقنية على هذا التعبير، وإن وجود نماذج إبداعية عربية، على الرغم من قلّتها، ضروري؛ لأنه يعطي الفرصة الكافية لمعرفة نتائج هذا الاختبار، والبناء على نقاط القوة فيها بحيث تبقى رافدًا خصبًا للقلب والعقل معًا.

هناك شعراء وكُتّاب عرب يتقنون التعامل مع الحاسب الآلي وبرامجه المختلفة، وهناك مَنْ يمتلك القدرة على تسخير الطاقات الأخرى في برمجة ما أنتجه، وطرحه على الإنترنت.. ولكن السياق الذي سيُنتج له ما يزال غير قادر على تقبل فكرة الأدب التفاعلي؛ لأننا لم نخلق هذا السياق بعد. وهذا يجعل الكرة في ملعب مؤسسات التعليم العالي للاستفادة من تجربة جامعة الإمارات العربية المتحدة في تعليم مهارات هذا الأدب وأصول نقده. الأمر ليس بالسهل، فخلق هذا السياق يعني أن نتخلى عن أفكار كثيرة، أهمها: ارتباط النص بمنتجه حصرًا، وارتباط الاعتزاز بالتراث بالأوراق الصفراء دون أن نفعل غير ذلك، وارتباط الموهبة بالكلمة المطبوعة بصورة ديوان شعر، أو بصورة رواية. وهذا يحتاج إلى جهود نقاد تفاعليين يبنون النقد على الأعمال المنتَجة؛ حتى يكون النقد مواكبًا لحركة الإبداع، وليس كل واحد منهما يعمل في جزيرة منفصلة. وأعتقد أن التجارب التي أنتجت للآن، والعقبات التي تواجهها فنيًّا، ما زالت غير قادرة على تشكيل هذا الجيل من النقاد التفاعليين.

## 3 - 2

وليس شرطًا أن يقود تحالف النقد مع إنتاج الأدب إلى تقوية أواصر الألفة بين القارئ والعمل التفاعلي؛ فكثيرًا ما يحمل الخطاب النقدي عند الشاعر أو الروائي ميلاً إلى الحدة أو العنف، على الرغم من أن غاية هذا الخطاب نبيلة، وهي جذب القارئ للتجربة، فهذا الخطاب يأتي بنتائج عكسية؛ لأننا لا نستطيع أن نقتلع المبدعين من الأشكال التي يجدونها مناسبة للتعبير عن تجاربهم للقارئ بصرف النظر عن طبيعتها: ورقية أو إلكترونية.

إن تقبل الجمهور للتجربة هو الجاذب للشاعر أو الروائي، وليست هناك حالة قهر أو إجبار لتقبل الأدب التفاعلي، كما ليست هناك حالة حث للحاق بركب هذا الأدب بسرعة البرق؛ فالجمهور واعٍ لحركته، وما لم نخاطبه بذكاء، ونعلّم ما نستطيع من أفراده على إنتاج ونقد هذا الأدب، لن يكون هناك في المنظور القريب تجارب ناجحة أو مشجعة للوصول إلى ما نريد.

وعلينا أن نستفيد من تجاربنا، في تصورنا الخاطئ أن الكتاب الورقي يخوض معركة خاسرة مع الكتاب الإلكتروني؛ فعلى الرغم من تخوفات دور النشر المستمرة من ضخ الكتب في الأسواق، وعلى الرغم من تنبؤات العاملين في حقل التقنية بانقراض الكتاب، نجد المعارض الدولية تحقق نجاحًا كبيرًا، وسأضرب مثالاً لذلك، معرض الرياض الدولي للكتاب في مارس *2012*، فقد بلغ عدد زوار المعرض مليونًا وثمانمئة وتسعة وثمانين زائرًا، فيما بلغت المبيعات تسعة وثلاثين مليونًا وثمانمئة وسبعين ريالاً[24]. هذا النجاح للمعرض، لا يشير إلى تراجع أهمية الكتاب الإلكتروني، بل إلى أن المعركة هي أصلاً مفتعلة، وأن الحياة مستمرة، وتتسع لهذا وذاك، بدليل أن الإحصاءات لتحميل الكتب الإلكترونية عن الإنترنت نسبتها عالية، أيضًا.

لقد ذوت تجارب إبداعية كثيرة في تاريخنا الأدبي، كان ينبغي أن تجد فرصتها في العيش، ولعل أهم الأسباب المؤدية لذلك: غياب الناقد اللاعب لدور الوسيط بين الشاعر والقارئ، ما قوّى وعي الجمهور بأن هذه التجربة غير ضرورية له، أو أنها نوع من "الموضة" تتجلى فجأة، ثم تأفل فجأة. ولكن ما يؤخذ على الشعراء الكاسرين للنمط المألوف هو التراجع عن الاستمرار في التجربة ما داموا يجدون أنفسهم فيها، وما يؤخذ على النقاد ترك الشاعر وحيدًا ليواجه الجمهور بسخريته أو بإعراضه عن تجربته.

# الهوامش

(1) حول أثر صديقه جان فردينال في تشكيل القصيدة، أنظر كتاب جيمس ميلر:

*T. S. Eliot's Personal Waste Land : Exorcism of the Demons, The pennsylvannia State University Press, Second printing, USA, 1978, P. 41.*

(2) *Southam, B.C: A guide to the Selected Poems of T.S.Eliot, New York, Harcourt, 1968.*

(3) عن: فالنتينا إيفاشيفا: الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة: عبد الحليم سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2008، ص 111.

(4) *Caroline Smailes: 99 Reasons Why:* http://www.carolinesmailes.co.uk

(5) انظر كتابي: التراث والشعر: دراسة نصية في تجليات البطل الشعبي، عالم الكتب الحديث، الأردن 2010، ص 38 ـ 41.

(6) للتفاصيل، انظر: بكري شيخ أمين: مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق، بيروت 1979، ص 109 ـ 110.

(7) الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت ـ الدار البيضاء 2008، ص 63.

(8) ديوانه، دار مارون عبود، بيروت، ج1، ص (المقدمة).

(9) المصدر السابق نفسه.

(10) المصدر السابق نفسه.

(11) شظايا ورماد (شعر)، ط2، 1959، ص 7 (المقدمة).

(12) المصدر السابق، ص 17 (المقدمة).

(13) للتفاصيل، انظر كتابي: منزلات الرؤيا: الشاعر العربي المعاصر وعالمه، عالم الكتب الحديث، الأردن 2010، ص 210.

(14) محمد الصفراني: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950 ـ 2004)، النادي الأدبي ـ الرياض، المركز الثقافي العربي ـ بيروت ـ الدار البيضاء 2008، ص 55.

(15) انظر: المرجع السابق، ص 54 ـ 57.

(16) المرجع السابق، ص *69*.

(17) أجرى الحوار: سلام محمد البناي:

http://www.alnoor.se/article.asp?id=22229

(18) نشرها في موقع: النخلة والجيران ( *alnakhlahwaaljeeran* ).

(19) انظر القصة على الرابط الآتي:

http://www.angelfire.com/sk3/mystory/interactive.htm

(20) انظر القصة على الرابط الآتي:

http://www.khayma.com/ofouk/Page1.htm

(21) انظر على سبيل المثال: منتديات "أريج":

http://www.areej-vip.com/vb/showthread.php?t=932

ومنتديات "أبو محجوب":

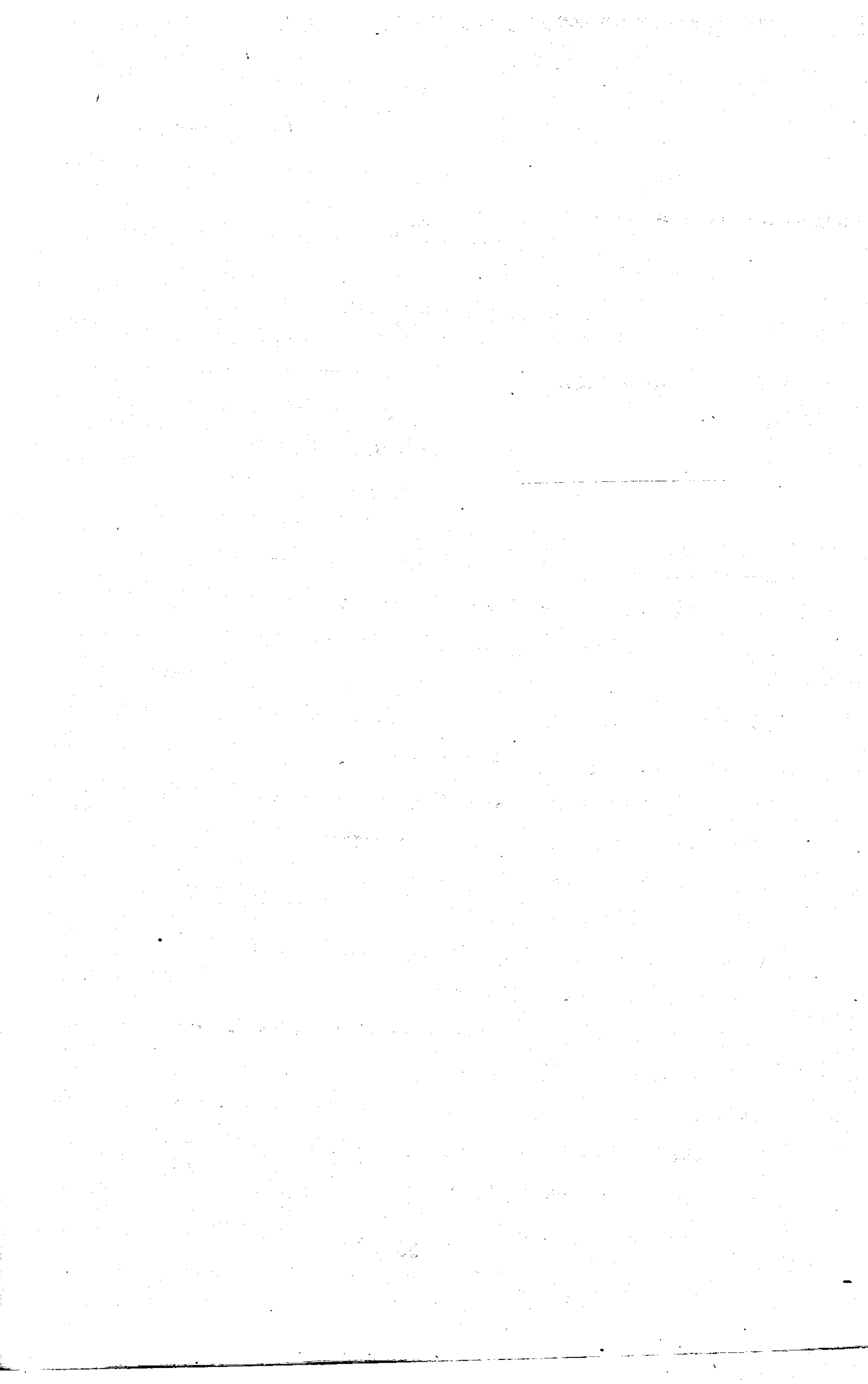
http://www.mahjoob.com/ar/forums/showthread.php?t=250161

والتجريتان مؤرختان في *2005*. وهناك تجارب أخرى، أما التجارب التي يحجز كل كاتب فصلاً ليكتبه من مجمل الرواية، ويضع اسمه عليها، فوجودها على الإنترنت بهذه الصورة، لا يعني أنها تفاعلية، كما كتبت بعض المواقع، بل يعني أنها جماعية.

(22) فالنتينا إيفاشيفا: المرجع السابق، ص *262*.

(23) المرجع السابق، ص *260*.

(24) انظر ما كتبه الإعلامي: محمد المرزوقي، صحيفة الرياض، ع *15974*، الرياض، *19* مارس *2012*.



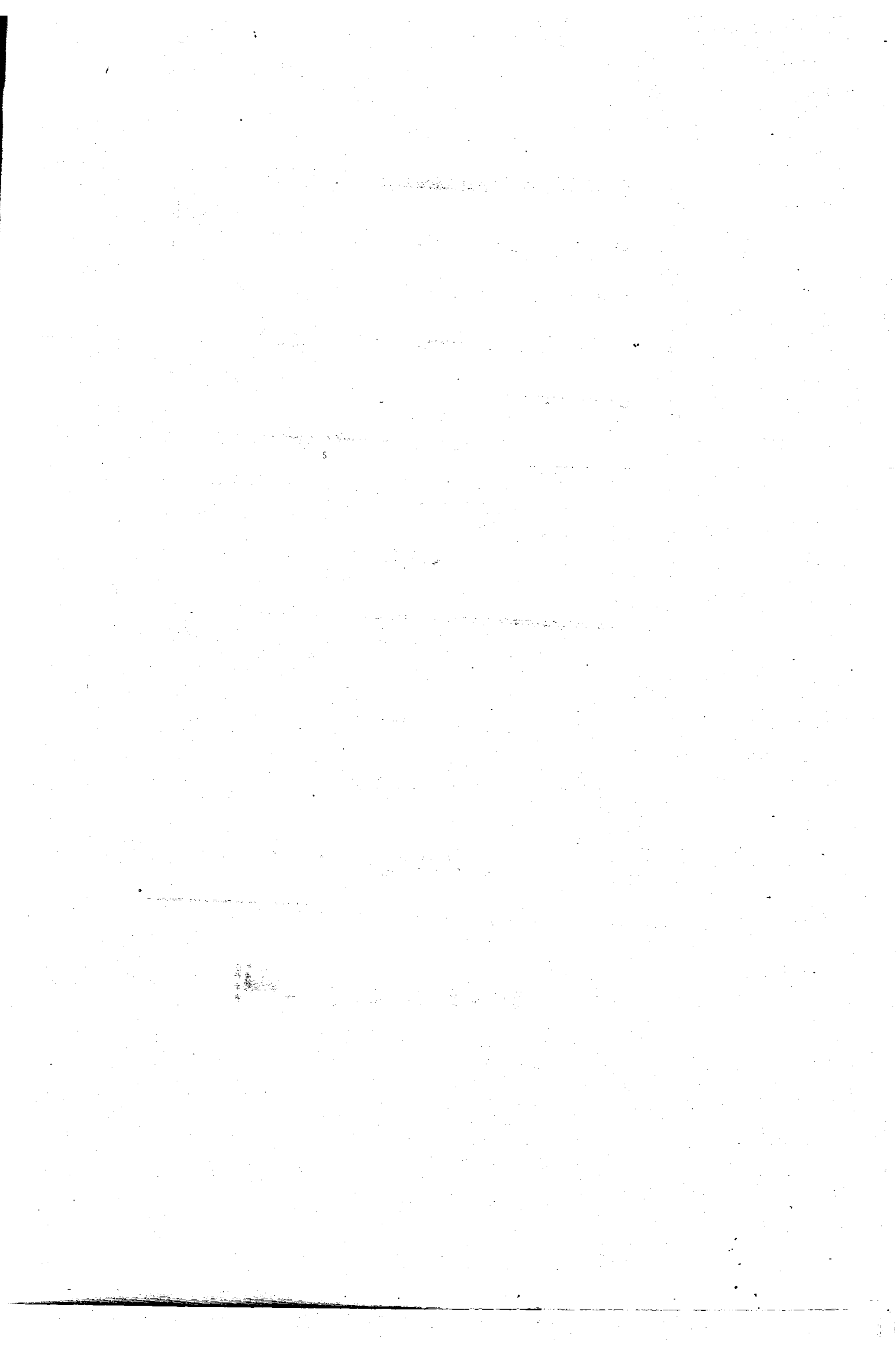
إن تصوُّر الأمر معركة بين الكتاب والوسائط الإلكترونية ينبغي أن يتوقف، فيعيش الاثنان معًا، ونستعين على التأريخ للتجربة الإنسانية الموجودة تفاعليًّا على الإنترنت بالكتاب، فينهض باحتواء الذاكرة الجمعية لنتاج الأمة.

المؤلف

# الفصل الثالث

---

# إنتاج العمل ونقده



## .1.

### مشكلات الإنتاج:

### 1-1

يثير إنتاج النص التفاعلي مشكلات كثيرة، أشرتُ إلى بعضها في الفصلين السابقين، وسأشير في هذا القسم إلى المشكلات المتعلقة بالإنتاج وحده. والسؤال الذي يقفز إلى الذهن دائمًا: هل نتطلّب من الكاتب أن يكون تقنيًّا، بالإضافة إلى كونه أديبًا؟ والإجابة: ليس يُطرح الأمر بهذه الصورة المرعبة؛ فهناك مواقع تقدم "مدونات شخصية" مجانية، يمكن أن ينشر الأديب فيها إنتاجه بسهولة ما دام يمتلك المهارات الأساسية، وهي تتيح إدخال الصورة، والصوت، والفيديو.. عبر النص التشعبي المنبثق من خلال النص الأصلي، وبعض هذه المواقع باللغة العربية. ويستطيع القارئ أن يبدي رأيًا في نهاية النص، أو يستطيع أن يكتب نهاية له بحسب ما يريده الكاتب.

أما النصوص التي تتطلب مهارات عالية أو مؤثرات صوتية وضوئية متميزة، فيمكن للكاتب أن يخول شركات برمجة تقوم بالمهمة جميعها: ابتداء من نقل رؤية الكاتب إلى الشاشة الزرقاء، وانتهاء باستئجار الموقع على الإنترنت.

في كلتا الحالتين، يكون العمل للكاتب؛ لأن عمليات: انتقاء الصوت، واللون، والحركة.. تمت باختياره، أو حظيت بموافقته. وهذا يجعل الشركات المبرمجة غير معنية بالنقد، بل المعني الوحيد به هو صاحب العمل، إنْ وضعَ اسمًا له، أو العمل بكل عناصره، إن خلا من اسم منتجه.

في الحالة الأولى: عنوان العمل يقترن باسم المنتج، هناك خياران يمضي بهما هذا المنتج، **الأول**: استخدم التقنية في العمل بحيث لا يتيح المجال ليكتب المتلقي شيئًا، بل يفترض أن التفاعل يتحقق من خلال متابعته قراءة ما يريد، واختيار الطريق التي يريد أن تمضي بها الأفكار، أو الأحداث.. وهنا، يُسلط النقدُ ضوءه على مدى نجاح المنتج في تطويع التقنية بحيث تكون جزءًا حيويًّا من الكل المتكامل. والثاني: استخدم التقنية في

العمل، أو اكتفى بالنص المكتوب وحده بحيث يتيح المجال ليكتب المتلقي شيئًا، وفي القصة، قد يأخذ شكل النهاية التي تروق للمتلقي، وهنا، يسلط النقدُ ضوءه على كون الكاتب له فضل البدء فقط، وهو شريك في امتلاك النص، وليست له ملكية مطلقة، ويصل ضوء النقد إلى كل نهاية تمت صياغتها. وهذه مهمة على درجة كبيرة من الصعوبة؛ لأنها تتعامل مع أنماط مختلفة من المتلقين التفاعليين، ولكن مهمة النقد يجب ألا تهمل واحدة منها، فتقصُّد ترك هذه التجارب قد يعني أنها جميعها ناجحة، وهذا في حد ذاته مشكلة عويصة؛ لأن التجارب يُبنى بعضها على بعض.

في الحالة الثانية: عنوان العمل لا يقترن باسم منتجه، هناك خياران يمضي بهما المنتج الافتراضي، **الأول**: استخدم التقنية في العمل بحيث لا يتيح المجال ليكتب المتلقي شيئًا، بل ليتفاعل معه وحده، بصرف النظر عن ملاحظة هذا التفاعل عن طريق الكتابة أو التواصل مع المتلقي. وهذا ما يجعل الناقد التفاعلي منشغلاً بالعمل المُنتَج وحده، وتتراوح رؤيته في نطاق البحث عن العلاقة بين ما ينقده وطبيعة المنتج، أو بين ما ينقده وموضوعية هذا المنتَج. الثاني: استخدم التقنية في العمل بحيث يتيح المجال ليختار المتلقي مسار الأحداث الذي يروق له. وهذا ما يجعل الناقد مُكبًّا على ملاحقة التفرعات المختلفة، وتجريب أثر كل تفرع منها في طبيعته، وهذا الأثر ينبغي ألا يكون محدودًا، بمعنى: البحث عما يمكن أن يكون عند متلقين مختلفين، والموازنة بين الأثر العام عند كل قارئ، والأثر الخاص الذي يختلف من متلقٍ إلى آخر.

## 1-2

إن إنتاج النص ينبغي أن يحمل رؤية إنسانية للقارئ الافتراضي، وليس رؤية عشوائية. وعلى الرغم من أن الناقد التفاعلي ملزم بالبحث عن معنى ما لهذه الرؤى؛ لأنها، في النهاية، ولدت لتعيش، ومهمة الناقد أن يساعدها على العيش بتقريبها من المتلقي، ثم يترك له الحكم إنْ كانت تستحق أن تحظى بالحياة، أم أنها تسقط لحظة تصفحها. ومن المؤكد أن العمل الخالي من النص مكتوبًا لا يقع في مهمة "الناقد التفاعلي للأدب" بل يقع

في مهمة "الناقد التفاعلي للفن". إن كلمة "فن" تتداخل مع "أدب"، ولكن العمل حين يخلو من النص المبني بالكلمة يخرج عن هذا التداخل ليصبح فنيًّا، ينبغي أن يعالجه ناقد آخر.

لا ريب في أن ثقافة الناقد التفاعلي للأدب أكثر توغلاً؛ لأنها تهضم التراث والحداثة في حقول مختلفة، منها: اللغة، والشعر، والنثر، والنقد. وتهضم الفن بحقوله المختلفة، منها: الموسيقى، والجرافيك، والفيديو. وكل واحد مما سبق له أصوله وقواعده في البناء والتأثير. صحيحٌ أن الناقد كان يتعامل مع مفردات معينة متداخلة معها، مثل: موسيقى الشعر، والصورة الشعرية أو اللوحة الشعرية، وأن بعض مناهج النقد كالسيميائية *Semiology* درست بنية القصيدة على أساس أنها صور متتالية *Diachronic* تُعرض متزامنة، وينتظمها قانون أو عُرف *Ligisign* تمضي فيه[1].

لكن الأمر، الآن، تجاوز الموسيقى التي كانت مقتصرة على العروض إلى الموسيقى السماعية المصاحبة أو المنبثقة من ارتباط تشعبي، وتجاوز الصورة التي يشكلها الشاعر في الذهن إلى الصورة المرئية المصاحبة التي تظهر بوصفها خلفية، أو التي تنبثق من نص تشعبي، أو التي تكون محاذية للنص.. يمكن اتخاذ الإجراءات النقدية هذه في نقد النص المكتوب، ولكننا ينبغي أن نتجاوزها حين نتعامل مع عمل يبدو فيه النص المكتوب جزءًا من هذا العمل، وليس العمل كاملاً.

وامتلاك قواعد النقد الأدبي تقتضي التكامل مع قواعد النقد الفني المختلفة؛ حتى يتشكل لدينا خطاب نقدي قادر على مواكبة العمل، وقادر على البناء عليه، وليس التنظير له فقط؛ فالكاتب يستفيد من التنظير، ولكن نسبة الفائدة تبدو ضئيلة أو غائبة في لحظة الإبداع؛ إذ تغدو أصوات النقاد سرابًا لا يلاحقه المبدعون، بل يلاحقون ما يجعل لحظة الإبداع تمتد؛ كي يطول العمل الذي يحاول أن يجد مكانه اللائق في الحياة.

**1 - 3**

ليس الناقد التفاعلي للأدب ملزمًا برصد كل ما يُنتَج من أعمال على الإنترنت؛ فهذا جهد لا يستطيع أن ينهض به فعلاً، هناك ما يستحق التحليل، والتقريب للقارئ، وهناك ما

لا يستحق هذا، وفي الأحوال كلها، ما ينبغي أن يتجنب الخوض فيه، هو العمل الخالي من النص.

أما طبيعة الخطاب النقدي، فيجب أن تكون متوازنة بحيث لا يطغى الجانب الفني على الأدبي؛ فالبؤرة أو مركز الاهتمام هو النص المكتوب الذي أعطى للعمل صفة الأدبية، وكل ما يصاحب هذا النص يقوي المعنى، أو يولّد معنى يُضاف إليه.. نحن أمام نص تتضافر في بنائه عناصر كثيرة، ومهمة الناقد هي الكشف عن مدى توفيقها في ذلك، وإيجاد العلاقة بينها وبين نتاج أدباء آخرين للوقوف على الظاهرة الأدبية التفاعلية، ومعرفة خط سير الأدب.. وليس من الصواب في شيء أن نتناول العمل منفصلاً عن السابقين أو المعاصرين للأديب، وكأن العمل معزول عن الحياة اليومية، وهذا ما سيؤسس لـ "نظرية نقدية" حقيقية، تتشرب ما سبقها، وتتفتح على "الآن" المتجددة حيث يتداخل الزمن بأبعاده الثلاثة على الرغم من اتجاهه - الذي لا يتوقف - نحو المستقبل.

## 1 - 4

ما يزال الناقد العربي المعاصر منشغلاً بقراءة التراث للقارئ، أو بقراءة الحداثة للقارئ، في حين أن نسبة عالية من القراء، تقرأ له لتؤدي مهمة وظيفية معينة، ثم تترك ما قرأت للأبد، وأن نسبة عالية من القراء الذين تجاوزوا تلك المهمة الوظيفية التي ترتبط عادة بالاختبارات في حقل التخصص، أو البحوث الأكاديمية، تبحث عن شيء مختلف في القراءة يتفق وطبيعة المرحلة الراهنة حيث الحرية في القراءة، والتعبير عما نقرأ، ورفض مصادرة الكاتب على الأفكار أو تحريك مجرى الأحداث في اتجاه معين، والتلاعب بمصائر الشخصيات..

هناك سيل متدفق من التقنية التي تقدم المعرفة عبر الوسائط المختلفة، ولم يعد من السهل الوقوف ضد هذا السيل؛ فالحصول عليها لم يعد مقصورًا على اتصال الحاسوب بالانترنت، بل صار بالإمكان أن يفعل الهاتف النقال الأمر نفسه، وحتى الصحف اليومية التي تصدر عبر الإنترنت أصبحت تدرك أن الخبر ينبغي ألا يكون عابرًا، فبإمكان القارئ

أن يكتب تعليقًا عليه، وذلك بهدف أن يشعر، بطريقة ما، أنه شريك في صناعة المعرفة، وليس مستهلكًا لها، وأن له الحرية في التعبير عن رأيه تجاه ما يقرأ.

إننا نتجه إلى التقنية بحركة طبيعية؛ لأن الأجيال التي ستأتي ليست كالأجيال الحالية، والأجيال الحالية ليست كالأجيال السابقة. هناك تداخل كبير في واقعنا، ولكن الأجيال القادمة قد تحسم نسبةٌ كبرى منها الأمرَ لصالح التقنية؛ لأنها نمت معها، وصارت جزءًا من منظومة حياتها اليومية. ومواقع التواصل الاجتماعي تؤكد أن الفرد بات أكثر تعلقًا بالفرد الافتراضي للحصول على المعرفة، أو تبادلها، وإنشاء روابط صداقة افتراضية.

وسط هذه الحركة، لا ينبغي للناقد أن يبقى منشغلاً بالورق وحده، ولا أن يقف موقف المتفرج الذي ينتظر حسم المعركة الصامتة حتى يقول شيئًا له قيمة. هناك حياة تولد عبر الورق هنا وهناك، وهناك حياة تولد، أيضًا، عبر الوسيط الإلكتروني هنا وهناك. ومهمته ناقدًا أن يقدم الدعم والرعاية للحياتين معًا؛ حتى يأخذا مكانهما فيها.

العمل التفاعلي بطرائق تقديمه المختلفة للقارئ ليس نصًّا مكتملاً، بل إن كل قارئ يحاول أن يكمله بطريقته الخاصة، ويتحكم في ذلك عوامل كثيرة، منها: رؤيته الفكرية للقضية التي يدور حولها العمل، ومزاجه الشخصي، وتعاطفه مع الشخصيات. أما النصوص التي تقدم نهايات مختلفة بناء على اختيار القارئ، فهي، أيضًا، غير مكتملة بالمعنى الحرفي لكلمة "الاكتمال"؛ لأن النهاية تنتظر من القارئ أن يحددها، وبدون فعل التحديد، يبقى العمل ناقصًا. إن كل حياة تنبثق على الإنترنت تنتظر حيوات أخرى تقوِّيها، من القارئ، ومن الناقد معًا، واختلاف كل ناقد عن الآخر في رؤيته للعمل هو دليل على خصب تجربة المنتج، وقدرتها على المقارعة من أجل البقاء.

## - 2 -

### النقد التنظيري:

### 2 - 1

لا يستطيع المرء أن يتجاهل تلك التخوفات التي يجهر بها كثير من النقاد والمبدعين في الغرب والشرق، وهي تتصل بالمألوف الذي يطمئن إليه هؤلاء، وصعوبة تقبل هذا النمط من الكتابة، وغموض النتائج التي ستظهر في المستقبل؛ فبعد أن يطرح هايس رويث *Hayes Roath* السؤال: هل يمكن أن نعدّ هذه الأشكال الجديدة أجناسًا أدبية؟ يقول: "لا شك في أن التطرف في تطبيق الظواهر التكنولوجية على الأدب هو في النهاية ممارسة غير علمية، لن تؤدي إلا إلى خلق حالة من الاغتراب بين القارئ المعاصر والأدب الحقيقي. هناك فعلاً مَنْ يتعامل بجدية مع فكرة الأدب الإلكتروني التفاعلي، ويحاول تسويق فكرة القصة الافتراضية التي يقتحمها القارئ على شاشة حاسوبه الشخصي، ويتحول إلى شخصية من شخصياتها! قد تبدو الفكرة مجرد لعب، لكنها تشير بالفعل إلى التطورات التي حدثت في علاقة القارئ المعاصر باللغة عمومًا. لا يمكن بالطبع تجاهل ما أحدثته التكنولوجيا الرقمية في واقع الأدب المعاصر، ولكن، هل يمكن بأيّ حال من الأحوال التعامل مع أدبية النص خارج المعايير الجمالية؟"[2].

ويضيف مجيبًا عن هذا السؤال: "إن فكرة النص التفاعلي ليست جديدة بالمطلق في عالم الأدب؛ فكل الملاحم الخالدة والأساطير والملاحم الشعبية.. وحتى العديد من منجزات الرواية الحديثة عرفت التفاعل من خلال تعدد الأصوات، وآليات التناص، وتعدد الذوات الكاتبة، ولكن السرد في كل تلك الأشكال العريقة بقي ظاهرة وممارسة ذات خصوصية جمالية تنبع من كينونة النص ذاته، وليس من أيّ مرجعية غريبة عنه، كما هو الحال في أشكال السرد التي يتم تصنيعها تقنيًا خارج أيّ سياق جمالي"[3].

ويخلص رويث إلى النتيجة الآتية: "قد تكون تطبيقات النص التفاعلي مناسبة ومفيدة في حقول: علم النفس، والتربية والتعليم؛ لما تمتلكه من إمكانيات تعبيرية تتيح

للفرد التعبير عن ذاته في بيئة تشاركية، لكنها، من المؤكد، لن تكونَ قادرة على إنتاج أدب يكتب التجربة الإنسانية، ويؤرخ لحياة المخيلة والذاكرة. ولعله من المفيد هنا الإشارة إلى الدور الحاسم الذي تلعبه شركات إنتاج وتسويق الألعاب وبرمجيات الترفيه في تحفيز المستهلك على الخلط بين الظواهر السردية التي يمكن في الحقيقة رصدها في جميع ميادين الحياة وبين الأدب الذي يمتلك خصوصية تكرست عبر تاريخ الإبداع الإنساني. من المؤكد أن هذا التاريخ لن يتغير بهذه السهولة التي يتوهمها البعض"[4].

لقد طرح رويث القضايا الآتية: صعوبة تصنيف النص التفاعلي بناء على الأجناس المعروفة لنا، وأثر النص التفاعلي في خلق "الاغتراب" عن الأدب الحقيقي، وإضعاف اللغة، وإنتاج النص يأتي خارج سياق جمالي، وكذلك، نقده يبدو خارج المعايير الجمالية. هذه القضايا، دفعته لنفي أن تكون التقنية مناسبة للأدب؛ لأنها تستبعد خصوصيته، ولا تعبر عن تجربته الإنسانية، وتؤرخ لها.

سأتناول التصنيف الأجناسي في القسم التالي، أما بقية القضايا، فسأتناولها بإيجاز. هناك "اغتراب" عن الأدب الحقيقي فعلاً، ولا يستطيع أحدٌ إنكاره، ويشكو الشعراء والكتاب في محاوراتهم الإعلامية مما يحدث، وهناك إقصاء من قبل دور النشر حيث يضطر الشاعر أو الكاتب إلى نشر إبداعه على نفقته الخاصة، وهناك شكوى من تدني أعداد الحاضرين للأمسيات الشعرية والقصصية، ولكن هناك إقبال ملحوظ على القراءة من خلال الإنترنت في الشرق والغرب، وهناك سعي حثيث للبحث عن نصوص تقدم التجربة بطريقة مختلفة يشعر القارئ أنه ليس منفصلاً عن النص، بل إن هناك حالة ألفة بينهما. ولعل جيل الشباب هو الأكثر اقترابًا من هذه النصوص؛ لأنه نشأ في وسطها. وهذا ما يدفع إلى القول: إن الاغتراب عن الأدب الحقيقي، ليس بالإمكان التخلص منه؛ لأن طبيعة الحياة المعاصرة فرضت هذا النمط من الاغتراب، وأن النص التفاعلي سيجعل الاغتراب عن الأدب زائفًا، في حين، أن الاغتراب عن صانع الكلمة / الشاعر سيستفحل.

أما إضعاف اللغة، فإن النص المكتوب بالكلمة يتضافر مع الوسائط الأخرى لينهض بالمعنى، أيضًا، ما يجعل اللغة التي يصنعها المتلقي مبنية على لغة موجودة في النص، وقد يكون الأمر أكثر فعالية، إذا رأى منتج العمل أن يجعل من نصه مقروءًا ومسموعًا في وقت واحد. وهذه قضية يمكن أن يدرجها الناقد التفاعلي ضمن أجندته، بحيث تكون اللغة عاملاً فعالاً في نجاح المنتِج في عرض تجربته.

وفيما يتعلق بجمالية النص، فإن هذا التضافر بين الصوت، والحركة، والجرافيك.. قد ألقى بجماليات أخرى على نص جمالي أصلاً؛ ومدى توفيق الشاعر أو الكاتب في التجربة مسألة متروكة للناقد. إن خصوصية الأدب لا تعني أن يبقى الأدب أسير الكلمة وحدها، بل أن يحافظ على خصوصيته جنسًا منتميًا للشعر أو الرواية، ومعبرًا عن تجربة يريدها صاحبها أن تبقى لها مرجعيتها الفردية، فيذكر اسمه تحت العنوان، ومعبرًا عن تجربة يريدها صاحبها أن تخرج من نطاق الفردية لتكون جماعية، يشترك الآخرون في بنائها، فيهمل ذكر اسمه تحت العنوان. في الحالتين، هناك خصوصية للأدب، وهو عدم الخروج عن التعبير عن تجربة تمس جوانب من حياة الإنسان في كل زمان ومكان، وعدم الخروج عن التعبير وفق الجنس الأدبي الذي يمضي العمل فيه.

لقد رأى رويث إلى أن النص التفاعلي له جذور، وليس جديدًا، وكان ينبغي أن تفضي به هذه الرؤية إلى نتيجة مؤداها: أن إنتاج العمل التفاعلي جاء ملبيًا لتلك الحركة نحو التطور، ومن الضروري أن يسعى الناقد التفاعلي إلى كشف تجربة منتج النص الإنسانية، فيقرب العمل من القارئ.

إن التفاعلية صالحة بكل معنى الكلمة للأدب، ويمكن أن توظف في حقول أخرى، منها: علم النفس، والتربية والتعليم، وتنجح في ذلك، ولكن لكل عمل خصوصيته في الإنتاج، وفي التلقي، وفي النقد. غير أن ما يعنينا، هنا، الأدب؛ وتؤكد التجارب الكثيرة في الغرب أنها استطاعت أن تحظى بجمهورها الواسع، وتؤكد التجارب القليلة في الشرق أنها استطاعت أن تحظى بجمهورها الواسع، أيضًا.

بقي أن أشير إلى أن مسألة التأريخ للتجربة بل لحياة المخيلة والذاكرة، وفق تعبير رويث، من المسائل التي لا تستطيع التقنية أن تضمن قيامها بهذا الدور؛ فالمواقع الإلكترونية لا تحظى بالخلود، والقفزات الهائلة في التقنية قد تجبُّ ما قبلها لعدم توافق البرامج المحدثة مع السابقة، وربما نفقد الموقع كاملاً لسبب ما، أما وسائل التخزين في غير الإنترنت، فالحاجة تدعو إلى تأسيس مكتبات تتضمن الأعمال التفاعلية، بصورة تجعل مرتاد المكتبة قادرًا على استعارتها، كما جرت العادة عند استعارة كتاب، ولكن العمل نفسه بعد ذلك سيكون عرضة للتلف. وهذا ما يجعلني أؤكد أن تصوُّر الأمر معركة بين الكتاب والوسائط الإلكترونية ينبغي أن يتوقف، فيعيش الاثنان معًا، ونستعين على التأريخ للتجربة الإنسانية الموجودة تفاعليًّا على الإنترنت بالكتاب، فينهض باحتواء الذاكرة الجمعية لنتاج الأمة التي قصَّرت الوسائط التقنية عن الاحتفاظ بها إلى الأبد.

## 2 - 2

لعل أكثر القضايا خطورة حول إنتاج النص التفاعلي هي التصنيف الأجناسي له، وقد آثرتُ أن أخصص له هذه المساحة؛ ففي دراسة بعنوان "متون متجاورة متساكنة: الشعر من السماع والقراءة إلى التفاعل"، يقول الناقد باقر جاسم محمد: "تقدم القصيدة التفاعلية نفسها بوصفها جنسًا أدبيًّا جديدًا، وإن كان ذا صلة لم تتقطع بالشعر؛ فهي شعر من حيث الانتماء والفعل، لكنها تخرج على كثير من ضوابط الشعرية العربية، أو غير العربية، وسماتها التقليدية أو الحداثية. وهي تقدم نفسها، أيضًا، بوصفها محاولة للخروج على كثير من خصائص النص الورقي وأطره المألوفة والمستقرة، وذلك لكونها تتعامل مع وسيط مختلف تمامًا هو الحاسوب والشاشة الرقمية، ومع ما يمكن أن يقدمه هذا الوسيط من ممكنات فنية وتقنية تؤثر في طبيعة الإنشاء الشعري نفسها، وفي عملية التلقي في آن واحد"[5].

ويضيف في سياق آخر محددًا الجنس الذي ينبغي أن ينتمي إليه النص التفاعلي: "الوصف الدقيق للقصيدة التفاعلية يُظهر أنها نص مختلف على نحو جوهري عن جنس

الشعر من حيث الخصائص، ويتجاوز مفهوم جامع النص *Architext* إلى مفهومٍ أوسع، وأكثر شمولاً حتى من مفهوم جامع الأجناس الأدبية *Archigenre*؛ لأنه نوع من جامع الفنون والآداب *Archiarts* ، فهو مفهوم مفتوح يشمل الأنواع الأدبية والسينما والأنواع الفنية كافة"[6].

وما دام النص التفاعلي ينتمي إلى جنس مختلف عن الشعر، فإنه بحاجة إلى ناقد مختلف، ولهذا، ينتهي إلى القول: "استنادًا إلى كل ذلك، يهمنا، هنا، أن نعلن الحاجة إلى قيام نقد تفاعلي يستثمر إمكانات الحاسوب من جهة، ويتمكن من التعامل مع مكونات القصيدة التفاعلية البصرية والتقنية كافة بكفاءة، وبأدوات مناسبة تتلاءم مع طبيعة تلك المكونات من جهة أخرى"[7].

لقد كان الفصلان السابقان وهذا الفصل، تأكيدًا بأننا لسنا بصدد نص يهبُّ فجأة ليصدم المتلقي، بل نحن بصدد نص تطور بفعل أمور كثيرة يختلط فيها تأثر الشرق بالغرب، واتساع الثقافة ونموها، وساعدت على ظهوره التقنية التي لا تتوقف عن النمو. وإن وجود النص: سواء أكان شعرًا، أم قصةً، يعني أننا نتعامل مع نص أدبي تتضافر معه الوسائط المختلفة في تجلية التجربة، وهذه الوسائط لا تعطي المعنى بعزلها عن النص، أو عزل النص عنها؛ فهما يوجدان معًا، ونتعامل معهما في لحمة واحدة.

وليس هناك ما يمنع الشاعر الذي يستمر في الكتابة بالطريقة السائدة أو المألوفة للقارئ؛ فما جعله يلجأ إلى إنتاج النص بهذه الطريقة هو إيمانه بأن النص لا يمكن أن يولد إلا بهذه الطريقة.. هو في الحالتين "شاعر"، وما أنتج هو في الحالتين "شعر" على الرغم من الاختلافات في عرض التجربتين، وفي طبيعة تلقيهما. أما الناقد، فهو مولود أصلاً، ولكن يتطلب التعامل مع التجربتين: تعميق ثقافة الناقد الأدبي بالنقد الفني على اختلاف قنواته.

## 2-3

وحول تشكُّل نظرية في النقد، يذهب الناقد محمد أسليم في مقال عنوانه "نظرية رواية الواقعية الرقمية"، وهو يمثل، في الأصل، القسم الثاني من بحث قُدم في "المؤتمر

الأول للثقافة الرقمية" المنعقد في طرابلس - ليبيا في مارس 2007، إلى أن بحث هذه القضية سابق لأوانه، ويعلل ذلك بقوله: "الحديث عن "نظرية" في العلوم المحضة والاجتماعية والإنسانية على السواء، يفترض وجود تراكم من القوانين، أو الممارسات الاجتماعية، أو النصوص الإبداعية"[8].

وأما في حالة النقد الأدبي، فإن هذا التراكم، كما يقول أسليم، "ينكب التحليل للوقوف على الخيوط المشتركة بين الظواهر المدروسة وصياغتها على شكل نظرية؛ فكتاب "نظرية الرواية" لجورج لوكاتش، مثلاً، يرتكز على كمٍّ كبير من الأعمال الروائية، وكتاب "نظرية الأدب" لأوستين وارين ورينيه ويليك، يعتمد هو الآخر كمًّا هائلاً من النصوص الأدبية القديمة والحديثة وفي سائر الأجناس الأدبية، فكيف يجوز، في حالة "رواية الواقعية الرقمية" الكلام على نظرية في الوقت الذي قد لا يتجاوز مجموع الأعمال المنجزة باللغة العربية، في هذا الجنس الجديد، بضعة أعمال؟، من جهة أولى، وفي وقت لا زال فيه الأدب الرقمي نفسه قيد التشكل في كافة اللغات بحيث لم يتحقق تراكم هائل بعد في أية لغة، ناهيك عن أن اللقاء بين الإبداع الأدبي والحاسوب يفتح الباب أمام إمكانيات هائلة من التجارب؟ من جهة ثانية"[9].

يخاطب هذا الناقدُ القارئَ مخاطبة منطقية؛ فالنقد ينشأ على الأعمال التي يتناولها، وما دامت هذه الأعمال قليلة، ومحصورة في نفر من المبدعين، ستبقى إمكانية تشكيل هذه النظرية قاصرة عن الوصول إلى مستوى الإقناع، وستبقى انتقائية، وتفتقر للعمق. ولكن هذا لايفضي، بأيِّ شكل من الأشكال، إلى انتظار الناقد أن تتكاثر الأعمال التفاعلية حتى يبدأ بتناول هذه الأعمال، بل التوقف في أثناء تحليلها عن طرح فكرة الوصول إلى نظرية. وسأعود إلى أسليم للوقوف على ملامح نقده التطبيقي في القسم التالي من الفصل.

## .3.

### النقد التطبيقي:

### 3 - 1

تناول محمد أسليم الأعمال الروائية الثلاثة لمحمد سناجلة بالتحليل، وهي: "ظلال الواحد"، و"شات"، و"صقيع"، وذلك من زاويتين، هما: التشعب والروابط. وأخذ التحليل عنده العناوين الفرعية الآتية: تجربة النص التشعبي التخييلي، والأدب وجماليات البرمجة المعلوماتية، والروابط في "شات"، والروابط في "صقيع". وسألخص النقاط الرئيسة التي تضمنها(10):

- قسَّم أسليم تجربة سناجلة إلى مرحلتين، **الأولى**: مرحلة كتابة نص تخييلي تشعبي شجري البناء، يسعى للانفصال عن القراءة والكتابة الخطيين بالخصوص، وتمثله رواية "ظلال الواحد". **الثانية**: مرحلة "تسخير البرمجة المعلوماتية لإنتاج كتابة أدبية تتصف بدرجة عالية من الجمالية"، وهنا، تارة يتناسل التشعب بحيث تتعذر القراءة والكتابة الخطيَّان للنص بالمرة، كما نجد في "شات"، وتارة يرتد الرابط ظاهريًّا إلى منزلة ثانية، فنجد أنفسنا أمام عمل يمكن قراءته بتجاوز الوصلات، كما نجد في "صقيع"، ولكن إنجاز هذا النوع من القراءة سيُجرد العمل من هويته الرقمية، ويبتره عن مكونيه: البصري والسمعي.

- تتضمن تجربة سناجلة مُكونًا قابلاً للعزل عن بيئته الأصلية؛ ليُقدَّم للقارئ ضمن جنس "القصيدة الرقمية"، ورصيد هذا المكون ثلاث قصائد: (المشهد *12* في "شات")، و("أحتاجك"، و"بقايا" في "صقيع"). في المرحلتين السابقتين معًا، تؤسس النصوص هويتها الفنية الرقمية في التقائها مع سائر التجارب المنجزة في هذا الجنس، بصرف النظر عن لغاتها.

- يأخذ "ظلال" شكل عملٍ سرديٍّ أحادي المدخل والمخرج على السواء؛ فالقراءة ليست متاحة خارج الجملة ذاتها التي يجب على كل قارئ أن يلج منها النص ويغادره منها،

وهي جملة "ها قد انتهى كل شيء". ومهما اختلفت مسالك القرّاء داخل النص، فإن الجميع يخرج من باب واحد، وذلك بخلاف بعض نصوص التشعب التخييلي الأجنبية التي تضع قارئ الصفحة الرئيسية أمام قائمة من الكلمات المعروضة ليختار منها بطريقة جزافية، أيَّ كلمة، بصرف النظر عن موقعها في القائمة، ويباشر عملية القراءة.

- التقدم في قراءة "ظلال"، يجعلنا نصادف روابط ما، نختارها حتى ينعطف بنا السرد إلى ناحية أخرى، فنجد أنفسنا في قلب حكاية فرعية. التصميم في هذا العمل بسيط، والصفحات بيضاء اللون، والروابط بارزة بخط مغاير، والنص تحضر فيه هشاشة وسيولة النص الإلكتروني حضورًا قويًا.

- تتحقق في "شات" و"صقيع" قفزة نوعية في مسار الكتابة الرقمية عند سناجلة، وتتمثل في تحويل النص إلى مشهد كتابي - سمعي - بصري يستحيل على أيِّ كتاب ورقي أن يخرجه حيث يملك النص الكتابي حرية الحركة ليس فوق الخلفية فحسب، بل وكذلك داخل نوافذ أو إطارات مختلفة.

- اعتمد سناجلة على برنامج "الماكروميديا فلاش" الذي يحمي الملكية الفكرية، وهو ما جعل الكاتب حبيس ما يتيحه هذا البرنامج؛ فنحن لا نجد أيَّ رابط يحيل خارج النص، لكنه تحرر من هذه القيود عبر مشاهد غرف الدردشة، في "شات" حيث أخذ شكل نوافذ، تتضمن نصًّا يمكن التنقل بين أرجائه من أعلى إلى أسفل، والعكس.

- تحتل رواية "شات" أربعة عشر مشهدًا فنيًّا، لكل منها عنوان مستقل، تأتي المشاهد جميعها متسلسلة ذات نظام خطي، بحيث يتعذر على القارئ أن يقوم باختيار عشوائي لمشهد ما. هذا التسلسلُ ربما فرضته طبيعة الرواية الخطية؛ فهي ذات بداية وأحداث متسلسلة تفضي إلى نهاية يمكن تجميعها على النحو التالي: *1* - حياة البطل بعيدًا عن بلده وزوجته، لظروف مهنية، في بيئة صحراوية شديدة القسوة، وإحساسه الشديد بالغربة والمنفى والقلق، بمعنى أنه يحيا ضربًا من الموت. *2* - اكتشافه للعالم الافتراضي بعد تعرفه، عن طريق المصادفة، على أنثى تعيش في قارة أخرى. *3* - تأسيسه عالمًا بديلاً

عـن العالـــم الواقعـــي، متمثــلاً في "مملكــة الحـب" الــتي ســتتحول إلى مجتمـع بمعنــى الكلمة، له رئيس هو بطل الرواية (الملك - نزار)، وملكة (منال - حبيبة نزار)، ورعية (رواد غرفة الدردشـــة). 4 - تمرد الرعيـة علـى الملك، وانسحابه النهائـــي من العالـــم الافتراضي.

ويـرى أسـليم أن مـن المفيـد إضـافة صـفحة أو مشـهد أخيـر إلى روايـة "شـات"، يكـون عبـارة عـن فهرسـت يتـيح للقـارئ الرجـوع إلى أي مشـهد مباشـرة دون العـودة التسلسـلية أو الانطلاق مجدداً. كذلك لا نجـد مـا يتـيح الخـروج مـن الحكـي في مشـاهده الأربعـة عشـر، وسيكون مفيداً أيضاً وضع هذه الإمكانية بين أيدي القراء.

- استخدم سناجلة في "شات" عدة أنواع من الروابط، وكل الوصلات وردت إمّا على شكل صور - أيقونات متفاوتة الصغر، أو عبارة عن صيغ داخل مستطيل متوهج. ويخص أسليم الحديث، هنا، عن نوعين مـن الـروابط، **الأول**: رابـط رسـائل الـ *SMS* الوافدة على البطل إلى هاتفه الخلوي يأخذ شكل أيقونة - صـورة صغيـرة جداً لهاتف خلـوي، ما أن يلامسها الماوس حتى ينبعث إيقاع موسيقي جميل حتى إذا نقـرت علـى الـرابط طفتْ على الشاشة صورة هاتف جوال، تعرض شاشته نص الرسالة المتوصل بها، وقد أخذ شكل نص متحرك يشبه "جينيريك" الأفلام لنجد أنفسنا، بوصفنا قراء، أمام نص - صورة - مشهد يتـألف مـن عناصـر: الخلفيـة العامـة للنص، المشهد الأصلي، النافذة الـتي تعـرض الـنص المقروء، صورة جامدة للهاتف الخلوي، نص متحرك داخل جزء من الصورة السابقة (شاشة الهاتف الجـوال)، خلفية موسيقية مقترنة بمرور الماوس على أيقونة الهاتف الخلوي وظهوره. **الثاني**: روابـط غـرف الدردشـة الـتي تـرد علـى شـكل أيقونـة غـرف الدردشـة في الياهو أو مكتـوب. كـل أيقونـة تفضـي إلى ظهـور نافـذة جديـدة في الشاشـة وتسـوقنا إلى غرفـة؛ لتمكيننا من الاطلاع على ما يجري فيها، وعلى الأحاديث الدائرة بين أعضائها، بل وحتى على ما يسعى كل مستخدم للتميـز بـه عـن الآخـرين كتلوين الخـط مثلاً. وبداخل الغرفة نجد أنواعاً من الروابـط التشعبيـة التي تضع المتصفح أمام ما يشبه الـدمى الصينية: ما أن تفـتح دميـة حتـى تجـد بداخلـها أخـرى؛ فمشـهد/ فصـل، "ولادة"، مـثلاً، يتضـمن وصلتين

بشكل صورتين / أيقونتين لغرف الدردشة بموقع "مكتوب"، تُعرضان بمؤثر فلاشي، الأولى: تحيل إلى غرفة السياسة، والثانية: إلى "مملكة العشاق. وطن الحب والحرية".

بالنقر على الرابط الأول، يعرض النص شاشة جديدة نطلع من خلالها على نقاش روادها، وفي أسفل النافذة نجد رابطًا جديدًا أخذ شكل مربع أزرق متوهج بداخله عبارة *Nizar Left the room*، لحظة النقر عليه، تتبجس شاشة بجانب الغرفة تتضمن نصًّا: "لم تكن موجودة، بحثت عنها في كافة أرجاء الغرفة"، يتضمن سطره ما قبل الأخير رابطًا جديدًا، عبارة عن مستطيل أزرق متوهج بداخله كلمة "بيت نزار"، وفور النقر على الرابط الجديد، تظهر نافذة جديدة لتدخلنا إلى الغرفة التي أنشأها نزار للتو تحت اسم "مملكة العشاق. وطن الحب والحرية"، هذا العنوان أخذ شكل رابط أزرق متوهج، ما أن يتم النقر عليه حتى يظهر نص جانبي جديد: "ودخلت، تربعت على عرشها، وحيدًا والتاج على رأسي.."، ينتهي هو الآخر برابط متوهج هو جملة: "أحب وطنك، فانتظرني، سآتيك"، وفور الدخول إلى هذه الوصلة الجديدة، يجد القارئ نفسه في غرفة "مملكة العشاق. وطن الحب والحرية" التي يمكن الدخول إليها كذلك انطلاقًا من المدخل الرئيسي لهذا الفصل - المشهد "ولادة"، عبر الأيقونة الثانية.

- البنية في نص "شات": خلفية موسيقية عبارة عن مقطع يحاكي الرعد، يتردد على امتداد القراءة، لقطة، صورة من الشريط الاستهلالي عبارة عن صورة للبطل وهو جالس على أريكة. الصورة رمادية، وبالكاد تُرى. ثلج يتساقط على غرار ما نجد في واجهات بعض المواقع، بمناسبة السنة الميلادية الجديدة، ويولده أحد "سكريبتات الجافا"، ثم النص المكتوب بخط أسود داكن. ويتاح للقارئ التجول فيه بحرية. مجموع العناصر السابقة تُعرض في نافذة مستطيلة تتوسط الشاشة التي تأخذ لونًا أسود داكنًا، بما يُبدي النص صورة بمعنى الكلمة، ويجعل القارئ يقرأ بطاقة أو صورة.

- يتضمن نص "صقيع" عشرة روابط، كلها باللون الأزرق، وهي تشمل جملاً بكاملها، ما أن يتم النقر عليها حتى تُعرض تلقائيًّا، "نافذة" تحتل مجموع مساحة

الشاشة، عبارة عن مشهد سينمائي أو لقطة فيديو بالأسود والأبيض، يجسد محتوى الجملة، فيما يبدو، وذلك باستثناء رابطين اثنين، كلاهما يحيل على قصيدة شعرية رقمية.

- يعود إدراج روابط تشعبية في جمل دون غيرها إلى أن هذه الروابط ربما تتيح قراءة "مختصرة" للنص. يبدو أن هذه الجمل هي النواة الأولى للنص، ومن ثمة، يصير بإمكان القارئ الاختيار بين إحدى قراءتين: **الأولى**: مسترسلة من البداية إلى النهاية، وهي قراءة تنتظر مشاهدة كل لقطة "سينمائية"، أو لقطة "فيديو" إلى حين ورودها في سياقها. **الثانية**: قراءة الجمل ذات اللون الأزرق، ثم النقر عليها لاستدعاء المشهد.

يفضي بنا تحليل أسليم إلى تسجيل خمس نقاط، **الأولى**: أن الجمعَ في التحليل بين الروايات يُدخل في دهاليز كثيرة، يصعب على الناقد أن يحيط بها، وهذا يعود إلى طبيعة العمل التفاعلي، وإلى طبيعة النقد الذي يُمارس عليه، وبرغم تحديد أسليم الزاويتين اللتين سيتناولهما: التشعب، والروابط، فإن هاتين الزاويتين لم يستطع أن يغطيهما، وأحد الأسباب لذلك، أن سناجلة لم يُنتج روايات تأخذ بنية واحدة بحيث يمكن أن يُقال هنا، ما قيل هناك. **الثانية**: أن اقتصار التحليل على توظيف التقنية حال دون الوصول إلى ملامح معينة للنقد التفاعلي عند أسليم؛ فالطبيعة التي تميز النقد التفاعلي ينبغي ألا يغيب فيها نقد الكلمة عن نقد التقنية؛ فالصورة، والرمز، والموسيقى.. تتدفع كلها لتقول شيئًا لنا، ولا يمكن أن نتقصَّد تناول جانب معين ونغفل تناول جانب آخر على الرغم من أهمية التشعب والروابط في العمل التفاعلي؛ لأن هذا التقصد يُخرج النقد عن كونه تفاعليًّا، ويجعله تقنيًّا، كما لا يمكن تقصُّد تناول الكلمة أو النص المكتوب وحده؛ لأن هذا التقصد يُخرج النقد، أيضًا، عن كونه تفاعليًّا، ويجعله أدبيًّا. لقد أشرت سابقًا إلى أن التسمية الجديرة بالناقد، هنا، هو "الناقد التفاعلي للأدب"، وليس الناقد الأدبي، أو الناقد التفاعلي على إطلاقه. **الثالثة**: لعل أهم ما نحتاج إلى إجابة عنه من زاوية النقد الأدبي: لماذا سمَّى أسليم "شات" روايةً، وسمى "صقيع" نصًّا؟ وهذا يقود إلى سؤال آخر: هل أخرج، بهذا، "صقيع" عن انتمائها لجنس الرواية؟ **الرابعة**: لقد حقَّق التحليلُ نجاحًا كبيرًا

في تناول جانب ما يزال غامضًا، ويمكن أن يفيد منه كل مَنْ يتصدى لنقد العمل التفاعلي، وأعتقد أن ألفتنا للأعمال التفاعلية في المستقبل ستحول دون الاستغراق في وصف التقنية التي يتضمنها العمل، فنخرج للبحث عن مغزى هذا التوظيف بالتآزر مع الكلمة. الخامسة: جاء خطاب أسليم موضوعيًّا؛ فقد تناول جوانب القوة في هذه الأعمال، وسجَّل ما يفتقده فيها، ولم تقده حداثة التجربة التفاعلية إلى الإعلاء من شأنها بالتعبيرات الطنانة على حساب موضوعية الخطاب، ومصداقيته، وهذا ما يضع اللبنات الصحيحة في بناء الخطاب.

## 3 - 2

تناولت زهور كرام الروايتين نفسهما: "شات" و"صقيع" بالتحليل؛ فالرواية الأولى حللتها وفق العناوين الفرعية: محددات الاختلاف النصية، والتشخيص الروائي بمنطق السرد المألوف، والروابط: مظاهرها ووظائفها السردية، والروابط التفاعلية: أنواعها، والروابط غير التفاعلية، والروابط: وظائفها وبلاغتها حيث تتناول ذلك وفق: وظيفة الوقفة، وبلاغة بصرية انتقالية، وتعدد اللغات والأصوات، ويأخذ آخر تحليلها العنوان الفرعي: "شات" سؤال الذات بلغة الرقمي[11].

أما الرواية الثانية فقد حللتها وفق العناوين الفرعية الآتية: "صقيع محكي ذاتي - مترابط، وعن سؤال تجنيس "صقيع"، والمستوى التجنيسي الرقمي، و"صقيع" استمرار لنقاش تجنيسي، و"صقيع" باعتبارها قصة، و"صقيع" باعتبارها خطابًا تخييليًّا مترابطًا، والمؤثرات الصوتية والبصرية[12].

وانتهت إلى خلاصات أولية تمركزت معظمها حول رواية "صقيع" هي[13]:

- إن قراءة / مشاهدة "صقيع"، تعد تجربة غير مألوفة بالنسبة للوعي النقدي. إنها تجربة في القراءة والتكوين، بمعنى أن "صقيع" بوصفها نصًّا ينتمي إلى الأدب الرقمي، يعد من النصوص التي تخلق نوعًا من الدربة، وتدفع نحو التعلم.

- يطرح نص "صقيع"، ونص "شات" محنة الذات مع زمنها النفسي. ولعل احتفاء النصين معًا بقيمة الذات من حيث منحها الاعتبار الرمزي لتكون هي الحاكية والمحكية، وإنْ جاءت بتمظهرات مختلفة بين النصين، فإنه يعبر عن حالة انبثاق ثقافة الذات، وجعلها هي محور السؤال والحكي.

- تقدم "صقيع" تجربة تقنية محبوكة رقميًا، وهي تقنية وظيفية سردية؛ فحالة القلق التي تعيشها الذات، والتي جاءت في شكل هذيان أو حلم، تدفع هذه الذات نحو السؤال عن ذاتها، وعن منطق التحولات في زمنها دون أن تلتجئ إلى مؤسسة أو سلطة للإجابة عن أزمتها، وإنما التجأت إلى ذاتها، وهو الشكل الذي شخَّصه بلغة الشعر والأغنية النصان المترابطان.

- نلاحظ في "صقيع" عملية التناوب في جعل القصة تتحقق إبداعيًا ورقميًا؛ فالحالة القلقة للذات يكسرها السردي الذي يجعل النص في النهاية يظل منفتحًا أو يظل يعيش حالة الانفتاح مع جعل نهاية النص برابط نص وسيط مترابط؛ لتظل الصورة هي آخر شيء يبقى في ذاكرة / تاريخ القراءة.

- يعبر نص "صقيع" باعتباره محكيًا ذاتيًا مترابطًا عن كونه يشكل استمرارًا للحالة السردية العربية التي تعيش حالة انعتاق الذات من ضمائر الغائب والجماعة والمخاطب، لتأتي خارج كل الضمائر عارية من كل الأقنعة، تواجه سؤالها وأزمتها برعب الحالة، ولكنها تنتصر على الحالة حين يظهر زمن المحتمل ممكنًا.

يفضي بنا تحليل كرام إلى تسجيل نقطتين، **الأولى**: أن كلتا الروايتيْن تدوران حول محنة الذات في زمنها النفسي، وأن لهما اعتبارًا رمزيًا، وهو ما يطرح تساؤلاً جوهريًا: ما مدى تحقُّق "الواقعية الرقمية"، بحسب تعبير سناجلة، في الرواية، خاصة أن التحليل يفضي إلى الخروج من الواقع إلى الرمز؟ هذا السؤال، كنا بحاجة إلى أن نجد الإجابة عنه في التحليل[14]. الثانية: أن التحليلين لم يستطيعا الخروج من سيطرة النقد الأدبي عليهما، في حين أن النقد التفاعلي يهضمهما، ليتشكل من الأدبي والفني معًا؛ فقد كنا، على سبيل

المثال، بحاجة إلى الإشارة لرداءة الصوت في بعض الارتباطات التشعبية، وبخاصة أغنية محمد عبدة التي تناولتها عند الحديث عن الروابط، ليس من أجل الانتقاص من قيمة العمل، ولكن لتوجيه منتج النص إلى تحسين الصوت، وهو أمر في غاية السهولة.

## 3 - 3

وتناولت فاطمة البريكي مجموعة عباس مشتاق معن الشعرية "تباريح رقمية لسيرة بعضها أزرق" بالتحليل، وفق العناوين الفرعية الآتية: الكلمة، والصورة، والصوت، واللون، والحركة، والروابط التشعبية[15].

وانتهت إلى ملاحظات ست، قادت إلى نتيجتين حاسمتين، وسألخص كلاً من الملاحظات والنتيجتين على النحو الآتي[16]:

- أن عدد الكلمات في النصوص ليس كبيرًا، ولكن القارئ مضطر في موضعين، على الأقل، للقيام بإجراء ما؛ ليتمكن من قراءة النصوص المخفية خلف بعض الكلمات؛ إذ سيجد بعد بضع محاولات أن علية تمرير المؤشر على الكلمات بالترتيب؛ كي يصل إلى النص المخبأ خلفها.

- أن الصورة الثابتة قد غلبت على هذه المجموعة، ولم يلجأ الشاعر إلى دمج الصورة والحرف ليمثلا نصًا واحدًا متكاملاً. في هذا العمل، يمكن الاستغناء عن الصورة، ويبقى النص حاضرًا بقوة ومؤثرًا بعمق في القارئ. وللخروج من هذا الجانب السلبي، يستطيع الشاعر أن يبتكر صورًا جديدة خاصة بالنص نفسه، وأن يستخدم تقنية الأدب البصري حيث التشكيل بالكلمات أو نثر بعض حروفها.

- أن الصوت حاضر في هذه المجموعة بوصفه "ديكورًا" خارجيًا، أكثر مما هو حاضر بوصفه جزءًا من النص، إضافة إلى الحاجة لضبطه في أكثر من موضع؛ إذ نجد خللاً في عملية تكرار المقطع الصوتي أو لصقه. وللخروج من هذا الجانب السلبي، أيضًا، يستطيع الشاعر أن يوظف الأصوات الحية، أو ما يقترب منها حتى تمنح النص معنى إضافيًا.

- أن الألـوان جـاءت داكنـة تنسـجم مـع مضـمون النصـوص، ولكـن لـون الخـط في بعضها جعل القراءة صعبة إلى حد كبير، ما يضطـر المتلقـي إلى تظليل الأبيات حتى تظهر باللون الأبيض في خلفية سوداء؛ ليتمكن من قراءتها.

- أن الحركة حضرت حضورًا فريدًا ومميـزًا؛ فقد سلطها الشاعر على الكلمات، ولكن في توظيف موفق جدًّا لفكرة الشريط الإخباري الذي أصبح جزءًا لا يتجزأ من شاشة أية قناة فضائية. واستخدم تقنية تعتمد على إظهار الكلام وإخفائه بالإفادة من تقنية النص المتشعب.

- أن الروابط التشعبية في هذه المجموعة، تأتي دائمًا بعد انتهاء النص، ووجودها في المتن يبدو أكثر تحقيقًا لتفاعلية القارئ؛ لأن القارئ يملك حينها خيارًا إضافيًّا، وهو إمَّا أن يكمل النص أو أن يتبع الرابط. أما إذا جاء الرابط في آخر النص، فإن القارئ سيضطر إلى قراءته حتى نهايته.

وأما النتيجتان الحاسمتان، فهما: أن معظم قصائد هذه المجموعة يمكن تقديمه على الورق دون أن يختل على نحو جاد، في حين أن القصيدة التفاعلية هي التي لا يمكن تقديمها على الورق. والثانية :أن هذه المجموعة تحقق الحد الأدنى من التفاعلية، وهو قدر مقبول في التجربة التفاعلية الأولى.

ويفضي بنا تحليل البريكي إلى تسجيل نقطتين اثنتين، **الأولى**: قولها: "معظم قصائد هذه المجموعة يمكن تقديمه على الورق"، يطرح تساؤلاً جوهريًّا: ما معنى تصنيف الشاعر معن للمجموعة الشعرية ضمن "الأدب التفاعلي"؟ هذا السؤال، كنا بحاجة إلى أن نجد الإجابة عنه في التحليل؛ لأن الشاعر ألقى بهذا العمل علينا، وليس لنا أن نسأله عن طبيعة هذا التفاعل، بل علينا أن نجد تفسيرًا ما لما فعل، هذا من ناحية أولى، ولأن إشراك القارئ في صناعة النص الشعري، ليست بمستوى السهولة حينما نطلب إشراكه في صناعة النص القصصي، هذا من ناحية أخرى، **والثانية**: أن التحليل لم يستطع الخروج من سيطرة النقد الفني على حساب النقد الأدبي على الرغم من إشارتها مرتين إلى التركيز على الجانب

الفني؛ فقد كنا، على سبيل المثال، بحاجة إلى شيء من النقد الأدبي عند الحديث عن "الكلمة"، لكن البريكي شغلت نفسها بثلاثة أمور، **الأول**: طول القصائد، والمقطوعات، والحواشي والهوامش، **والثاني**: الشريط الإخباري الحاضر في الصفحات جميعها حيث الاختصار والاختزال والكثافة، **والثالث**: عدد الكلمات في المتن. ولا شك في أن هذه الأمور الثلاثة تنتمي إلى فنية توظيف الكلمة. ولعل التركيز على الجانب الفني في نقد البريكي، قد أضعف إمكانية الوقوف على نقد تفاعلي تطبيقي له طبيعته الخاصة.

## 3 - 4

وتناول الناقد **أحمد فضل شبلول** رواية "شات" بالتحليل، وذلك في ندوة شارك فيها الروائي سناجلة. وصرح شبلول أن هذا التحليل هو مقال بعنوان "شات: من الرواية الطبيعية إلى الواقعية الرقمية"، وهو لم يُنشر بعد. وسأحاول أن ألخص الأفكار التي طرحها في النقاط الآتية[17]:

- أن رواية "شات" جديرة بالتأمل والملاحظة، وسوف تفتح شاهية بعض أدبائنا المترددين في خوض غمار التجربة الرقمية، والنشر على هذه الشاكلة؛ ليجربوا أدواتهم، ويقتحموا ذواتهم السردية؛ حتى تحلق في الفضاء الرقمي.

- أن الرواية التي تتألف من أربعة عشر فصلاً، اتخذت خلفية لها اللوحات التشكيلية، وقد بدأت بـ"العدم الرملي"، وانتهت بـ"حتى يستقر الكون". أما طول الفصل، هنا، فلا يُحسب بعدد الصفحات، وإنما بعدد الكيلو بايت.

- أن لحظة ظهور صورة أو أيقونة لجهاز الهاتف المحمول على شاشة النص، كانت نقطة البدء في التحول التدريجي من واقعية الرواية الطبيعية حيث يصف السارد الجو المحيط به، وتأثيره في نفسه، للصعود بالأحداث والحوار إلى المناخ الرقمي. وهكذا، تنقسم الرواية إلى عالمين:

**الأول**: العالم الطبيعي الذي يعيش فيه السارد بجسده سواء في غرفته الضيقة، أو عمله بشركة البترول.

الثاني: العالم الرقمي الذي سيعيش فيه عن طريق محادثات الهاتف المحمول والرسائل النصية، وعن طريق الإنترنت.

- أن الحالة الرقمية قادت إلى اكتشاف العالم اكتشافًا جديدًا؛ فبعد أن كان الصحراء اللامتناهية صار أصغر من حجرة واحدة يتحدث فيها أشخاص من جنسيات مختلفة، يعبرون عن آرائهم بحرية تامة في موضوعات شتى: سياسية، دينية، عاطفية.. إنها لحظة تعبير عن خيبة أمل الشباب العربي، إنها لحظة بحث عن الذات، جعلت من شبكة الإنترنت مملكة للعشاق، وتوَّج "نزار" نفسه ملكًا لها، ولكن يتمرد عليه بعض زوار الحجرة، ويكيد له، ويعلن الانقلاب عليه، فيدعو هؤلاء إلى تحويل "مملكة الحب" إلى "جمهورية الحب"، وتجرى انتخابات يفوز فيها نزار؛ لتستمر المملكة في كينونتها الرقمية.

ومع ذلك، يُتهم نزار بالتلاعب في العملية الانتخابية، وتُشن عليه حرب لا هوادة فيها، فيضطر إلى إلغاء المملكة الرقمية والرحيل عنها، فيتلاشى رقميًّا، ويعود إلى كينونته الطبيعية؛ ليتأكد أن العالم الرقمي ليس بأفضل من العالم الطبيعي، وليس هو الجنة الرقمية كما يدعي منظرو شبكة الإنترنت.

ولكن، سرعان ما يكتشف السارد، بعد عودته إلى وطنه الأصلي، مقدار الخواء الذي عليه العالم الواقعي، فيعود مرة أخرى إلى العالم الرقمي من خلال اسم جديد هو "لوركا"، ويبني غرفة جديدة، ووطنًا جديدًا، أطلق عليه "وطن الشعراء" حيث يجد فيه ضالته؛ فهذا الوطن، على الرغم من سلبياته، أكثر جمالاً وقدرة على تحقيق الذات من العالم الواقعي الخاوي. ويختم السارد روايته بمقطوعة "لوركا" الشعرية التي تحمل دلالات كثيرة، مثل: السرب الأزرق / الوطن الرقمي الجديد الذي قرر أن يسير فيه.

ويسوق شبلول بعض الملاحظات التي فرضت نفسها في أثناء القراءة، وهي[18]:

- أن تُضاف تقنية الصوت للمحادثات أو الحوارات السياسية والعاطفية التي تمت في غرف الدردشة بدلَ الاعتماد على نص الحوار المكتوب بألوان متعددة في غرفة الدردشة، وإنْ كان هذا سيشكل عبئًا آخر على تقنيات الرواية الرقمية.

- أن تُستخدم لقطات فيديو أكثر مما جاء في الرواية، وخاصة في فصل "ليلة حب" التي اعتمد فيه سناجلة على الفعل بالكلمات من خلال الوصف والحوار الشبقي.

- أن لقطة الفيديو المقتبسة من فيلم سينمائي عنوانه "الجمال الأمريكي" *American Beauty*، لم تكن واضحة، بل كانت مظلمة. وهذا يطرح سؤالاً: هل كانت اللقطة في الأصل كذلك، أم أن نسخها هو الذي أدى لذلك؟

- أن وجود أسماء لشخصيات كثيرة، يتطلب إحالة إلى تاريخها، وصورها على الرغم من كون الأشخاص الرقميين بغرف الدردشة قد انتحلوا هذه الأسماء التي أصبحت رموزًا في حياتنا اليومية. وهذا يطرح السؤال الآتي: ما دامت التقنية تسمح بذلك، فلماذا لا نضيف معلومة للقارئ؛ فربما بعض القراء من الأجيال الجديدة لا تعرف شيئًا عن جيفارا، مثلاً، أو لا تعرف صورته؟

- أن الرواية قد اشتملت على بعض الأخطاء اللغوية والإملائية، وكان ينبغي التدقيق في لغتها؛ فالرواية لن تكتمل بدون أن تكون لغتها العربية سليمة بالأساس.

واللافت للنظر، أن شبلول قد عالج هذا العمل من جوانبه المختلفة، ومارس مهمة مزدوجة: النقد الأدبي، والنقد الفني، بصورة لم يطغ أحدهما على الآخر، وأن تقصُّده الإشارة إلى اللغة يثبت أن شبلول يتعامل مع عمل هو من جنس الأدب، وليس من جنس آخر، وأن استقامة الكلمة في هذا الجنس يتوقف عليها انتماء العمل إلى الرواية من عدمه. لقد طرح شبلول خطابه بموضوعية، على الرغم من أن حضور الروائي سناجلة في الندوة، كان يمكن أن يجعل الخطاب مشوبًا بالمجاملة، كما جرت العادة في كل خطاب نقدي يكون المبدع حاضرًا فيه.

ولعل هذه الموضوعية هي ما يتطلبها المبدعون، ولكن النقاد يضلون الطريق إليها في حضورهم؛ فقد عقَّب على نقده بقوله: "ليس من حقّي التعليق على ما يُكتب عن الرواية بعد صدورها؛ فهي لم تعد ملكًا لي، بل للمتلقي / المتصفح"[19].

## 3-5

وتناولت سمر ديوب الرواية السابقة نفسها (شات) بالتحليل، في مقال بعنوان "الأدب الرقمي وسؤال الحداثة"، وقبل عرض الأفكار التي طرحتها، لا بد من الإشارة إلى مقولتين، **الأولى**: "الأدب الرقمي حالة تطورية لمسار الأدب"[20]، والثانية: "يمثل الأدب الرقمي مرحلة ما بعد العولمة، مرحلة ثورة الاتصالات التي بلغت أوجها في شبكة الإنترنت؛ فمن إفرازات العولمة: النقد الثقافي، والنص الرقمي، والعالم الافتراضي. وهي مجالات مستحدثة تفرض واقعها وذاتها على مثقفي عصرها؛ لإيجاد أنجع الأسئلة اللازمة لحل مشكلاتها المعقدة"[21]. يبدو لي أن المقولتين السابقتين متناقضتان؛ فالتطور يعني وجود بذور معينة نمت، وامتدت، وتفرعت، إلى أن استوت بقوة، وهي في هذه الحالة إفراز طبيعي جاء من الداخل، وليست إفرازًا مصطنعًا جاء بفعل العولمة من الخارج، وإنْ كانت العولمة - التي ما نزال نعيش مرحلتها - قد سرَّعت الزمن حتى يتشكل العمل التفاعلي، وصنعت له جمهورًا بات يتقبل اللغة الخاطفة التي تتحول فيها الكلمة إلى معنى وخيال معًا، وتتآلف مع غيرها من الوسائط التقنية لإنتاج المعنى.

إن اللغة الخاطفة التي تتحول فيها الكلمة إلى معنى وخيال معًا، لا تعني لي أن الصورة هي الأصل، بل الكلمة التي تصنع الصورة والمعنى، وفي هذا لا أتفق، أيضًا، مع ديوب في قولها: "الصورة، إذن، هي الأصل في الكتابة الرقمية لا الكلمة، لكن التجريد هو الأصل لا الصورة. والفكرة تسبق الصورة، والتمثيل يستدعي اختفاء الشيء لكي يتم تمثله وتصوره؛ لذا يعد التمثيل أغنى من الشيء في حد ذاته"[22]. استهداف هذا الفصل للدراسات التطبيقية، تدفع إلى التنازل عن عرض أقوالها التنظيرية، لصالح عرض أفكارها حول الرواية[23]:

- يشبه إخراج هذه الرواية الفني الإخراج الفني للأفلام السينمائية؛ إذ تبدأ بغلاف رقمي بصري تتساقط فيه الأرقام من أعلى الشاشة إلى أسفلها، ثم يظهر عنوان الرواية متوهجًا.

- يبدأ الفصل الأول "العدم الرملي" بلقطة ليل حالك السواد، ثم تتضح الرؤية قليلاً مع بزوغ الشمس حين تتكسر أشعتها على صحراء ممتدة مترامية الأطراف، وتتحرك الكثبان الرملية على إيقاع صوت ريح الصحراء مضفيةً رؤية مشهدية بصرية كاملة لأجواء هذا الفصل الذي يصور حياة بطل الرواية، وترصد لحظة تحول الإنسان الواقعي من كينونته الواقعية إلى كينونته الجديدة بوصفه إنسانًا رقميًّا افتراضيًّا، يعيش ضمن المجتمع الرقمي بتجلياته المختلفة.

- تدور أحداث الرواية في الواقعين: الحقيقي والافتراضي، وفي صحراء سلطنة عمان تحديدًا؛ إذ يعمل بطل الرواية في إحدى الشركات متعددة الجنسيات، فتصور هذه الرواية جدب الواقع وفقره، ووحدة الإنسان المفزعة فيه. ويُعزز هذا الشعور حركة الكثبان الرملية التي تأتي خلفية للأحداث مع صوت صفير الريح، فتبدو رسالة المبدع من هذه المؤثرات متمثلة في فكرة أن الوجود الإنساني شبه مستحيل في هذا العالم الواقعي. تنتقل الرواية إلى العالم الافتراضي بانتقال بطل الرواية من عالمه الواقعي إلى كينونته الرقمية، وولادة الإنسان الافتراضي الذي يعيش في المجتمع الرقمي. وتأتي الرؤية الخلفية البصرية للمشاهد حافلة باللوحات الجميلة المصحوبة بالموسيقى التي يعلو صوتها تدريجيًّا للتعبير عن الوجود الافتراضي الجديد والجميل.

- يشكّل العنوان "شات" عتبة نصية في الرواية، وهذه العتبة ذات شكل متحرك موحٍ برقمية الرواية وجنسها الفني؛ فمصطلح "الشات" درج استخدامه في عالم النت.

- تبدأ رقمية الرواية بهطول العددين *1/0* من الأعلى إلى الأسفل، وهما ثنائية تشكل أساس الشبكة العنكبوتية. وهو هطول يثير انطباعًا لدى المتلقي عن أدوات الرواية التي تعتمد الصور البصرية على أنها بنية أساس، وأداة رئيسة من أدواتها التعبيرية. وهذا الخطاب البصري ليس خطاب رؤيةٍ بصرية وحسب، بل إنه خطاب معرفة قائم على الرؤية البصرية.

- الاختلاف في طريقة تقديم الرواية الرقمية ولغتها حين تتثال الصور البصرية الحركية مع بداية الرواية، توحي بجو الملل والرتابة، ثم تأتي الكلمات تؤكد أن أزمة الشخصية يمكن اختزالها بمفردتين: الصدفة، والملل.

- يعيش البطل في صحراء مترامية الأطراف، ومع شعوره بالوحدة، يدرك أنه متصل بالآخرين مع أنه وصل إلى مرحلة لم يعد يفرق فيها بين "الأنا" و"الهم"، وهو أمر أفرزته الحداثة، والتقنيات الرقمية التي أدت إلى غياب الأفراد وحضور الجماعة، وستؤدي مستقبلاً إلى حضور الجماعة المهيمنة الواحدة بوصفها صورة نهائية من عولمة الكوكب الأرضي.

- ينفصل البطل "نزار" عن زوجته، ويتصل بأخرى؛ ليلغي شعور العزلة والوحدة عن طريق "المسج"، و"الياهو ماسنجر". وهو إذ يعمد إلى وسائل الاتصال هذه، يعمق الشعور لدى المتلقي باختلاف حال البطل، واختلاف أدوات الرواية، ويعترف بشكل خفي باختصار الكرة الأرضية إلى أبعد حدود الاختزال.

- في نهاية كل فقرة، هناك أيقونة الوجه الضاحك الأصفر الدائري؛ ليشير إلى وجود محاورة بين البطل والمرأة، وهو حوار لا يمكن للقارئ قراءته إلا بنقر الماوس على الوجه؛ ليقرأ ما دار بين البطل وعشيقته الافتراضية.

- بعد العدم الرملي، ونغمات *sms* ينقل الروائي الأحداث إلى مقهى إنترنت في شارع فرعي شبه مظلم بالقرب من بنك مسقط الوطني في بلدة عمانية اسمها "صور". فحركة البطل بين مكان العمل (الصحراء)، ومكان الاتصال (المقهى)، تولد شعورًا لدى المتلقي أن المكان الأول يحمل قيمة سلبية، تتمثل في الوحدة والانزواء والضجر، ويحمل المكان الثاني قيمة إيجابية. إنه مكان مضاد، ويحمل قيمة مضادة، يلغي العزلة، ويحطم الحواجز باتصاله بالمرأة التي تؤنس وحدته في ليالي الصحراء الموحشة.

- إننا أمام لغتين في هذه الرواية: لغة ترسم معالم الشخصية في عزلتها، وهي أقرب إلى لغة الرواية الورقية، ولغة تشكل معاني حياة البطل الافتراضية، وتفرض رموزها،

وأدواتها الخاصة. أما المرأة التي يتعرف إليها البطل، فهي عراقية الأصل، تسكن في أمريكا، وتدور الحوارات بينهما بالفصحى حينًا، وبالعاميات أحيانًا، الأمر الذي يثير تساؤلاً آخر عن تكريس اللهجات الشعبية على حساب الفصحى في الرواية الرقمية.

ـ حاول الروائي أن يضفي مصداقية على حوار الشخصيات، لكنه لم يكن متمكنًا من المفردات العامية العراقية، فاستبدل بها مفردات أردنية، مثل: "كيفك" بدلاً من "شلونك"، و"منيحة" بدلاً من "زينة". كما أن ثمة ملاحظات على سلامة اللغة؛ ففي الرواية أخطاء لغوية وإملائية.

ـ يعود العاشق من مملكة العشق الرقمية خائبًا، وكأنه عاش قصة حب طبيعية خائبة؛ لندرك أن الحياة الرقمية تعادل في رموزها الحياة الطبيعية، وأن الواقع الافتراضي ظل للواقع الطبيعي. ويصل القارئ، في النهاية، إلى فكرة أن وجود مملكة البطل الحقيقية وهم في اللاوجود، فيأخذه الشوق إلى زوجه، وتكشف "إيميلاتها" له عن إيمانها بالحب، فيستخدم اللون الزهري المصحوب بموسيقى رومانسية؛ ليظهر عودة الحب الذي غاب في الرواية، فيعود من جديد في النهاية.

ـ حاول الروائي أن يؤكد فكرة أن للإنسان الافتراضي قيمًا ونظامًا أخلاقيًا، يختلف عن النظام الموجود في عالم الإنسان العاقل، وحاول التعبير عن الإنسان الافتراضي في المجتمع الذي يعيش فيه حيث أخذ الواقع الرقمي يفرض نفسه في هذا العصر.

الملاحظات التي يمكن تسجيلها، **الأولى**: أن هذا التحليل لا يبدو أنه أفاد من تحليلات سابقة للرواية نفسها، ولعل هذا ما غيّب مصطلحات رئيسة تستخدم في تحليل الأعمال الروائية، وأهمها على الإطلاق النص التشعبي. والثانية: أن تحليل الرواية التفاعلية استطاع أن يستثمر تحليل الرواية النصية / الورقية؛ فجعل من الوصف الخارجي منفذًا للدخول إلى المحتوى، ثم انتقل إلى العنوان بوصفه عتبة العمل، ثم انتقل إلى شخصية البطل بوصفها محركة للأحداث من حولها، والتقاط مغزى كل حركة أو تواصل مع الشخصيات الأخرى. والثالثة: أن التحليل أعطى للكلمة أهمية كبيرة، والتفت إلى الخلل

في لغة التواصل التي تتحرك بين العامية والفصحى، إضافة إلى الخلل في الفصحى نفسها. ولكن ديوب، تحاشت الإشارة إلى كيفية تحول الكلمة إلى صورة تطبيقيًّا، وهي الفكرة التي ألحت على أهميتها قُبيل التحليل.

لقد ترتب على الملاحظة الأولى السابقة: هشاشة تناول العناصر التقتية التي يوظفها الروائي لتؤدي دورها في تشكيل المعنى متضافرة مع الكلمة. وترتب على الملاحظة الثانية صعوبة في القول: إن ما أنتجته الناقدة ديوب هو خطاب تفاعلي للأدب، استطاع أن يصل إلى ما يُرتجى. إننا أمام خطاب يمكن أن يكتسب القوة بانفتاحه على التجارب التي تناولت الأعمال التفاعلية، فتبني على الجوانب المشرقة فيها، وتحيد عن الجوانب التي تراها غير ذلك.

## .4.

### ملاحظات ختامية

### 4 - 1

إن إنتاج النص التفاعلي يحتاج، إضافة إلى امتلاك الموهبة ومقومات الكتابة في الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، إلى معرفة حاسوبية عالية، ولا يضير منتج النص عدم تمكنه من البرمجة؛ فقد يُوكل الأمر إلى الاختصاصيين بهذا المجال، ولكن النص، في النهاية، يتعامل معه الناقد بنية متكاملة شكّلها المنتج أو المبدع بصرف النظر عن تدخل آخرين في صناعته؛ ذلك أن الناقد يعدُّ تدخل هؤلاء خاضعًا لبراعته في التخيل، وفي الانتقاء.. وليس هناك شيء خارج عن الرؤية التي اختطها لهذا العمل.

لقد تضافرت عوامل كثيرة لظهور هذا النمط من الإبداع في حقلين مختلفين، هما: الشعر، والقصة. ولعل أهم تلك العوامل وأكثرها خطورة: القفزات السريعة والمتتالية للتقنية، وهو ما دفع للبحث عن وسائط تتناسب مع الفترة الراهنة في التعبير، وتتناسب مع القارئ الذي صار يعتمد على الوسائط التقنية في الحصول على المعرفة، والبحث عن متعة القراءة بعيدًا عن الورق.

أتاحت تلك القفزات السريعة والمتتالية في العقود القليلة الماضية تحقق فكرة "العالم قرية صغيرة"، فأضافت إليها كلمة "جدًّا" بحيث أصبح الفرد مشغولاً بتكوين صداقات افتراضية على مواقع التواصل الاجتماعي، وبدا المبدع مشغولاً بفكرة تكوين نصوص للقارئ الافتراضي على الإنترنت. نحن لا نستطيع أن نعزل المبدع عن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه، ولا عن الحركة التي تموج حوله، وهو الذي يتحسس الواقع فيعبر عن رؤيته له، ويتنبأ بالمستقبل، فيقدم إلينا ما ستؤول إليه حركتنا؛ حتى نستمر بها، إن كانت صحيحة، أو نحرف مسارها إلى آخر، إن كانت خاطئة.

## 4 - 2

في هذه "القرية الصغيرة جدًّا"، لم يعد الكاتب قادرًا على مواصلة العيش وحده: يكتب، ويرسل ما كتبه إلى دور النشر، ثم يعود إلى مواصلة العيش وحده.. هذا ما يحدث بين كل عمل وآخر. لقد غدا الكاتب تواقًا للتلاقي مع الآخر / الإنسان الافتراضي الذي يقلص إلى حد كبير اغترابه المتواصل. وقد استخدم هؤلاء الحيل الفنية المستقطبة للجمهور؛ البعض يحب أن يحتفظ بامتلاك جزئي للعمل، فيؤسس البداية للقصة، ويترك مجرى الأحداث للقارئ، يصنعها كيف يشاء. والبعض الآخر يحب ألا يمتلك أيَّ جزء من العمل، بل يجعل ملكيته جماعية، فلا يذكر اسمه، ويضع بداية النص، ويترك مجرى الأحداث للقارئ، أيضًا. والبعض يمتلك النص كليًّا، فيلجأ إلى إنتاج عمل متكامل يختار فيها القارئ مجرى الأحداث بنفسه، وكلما بدأ باتخاذ خطوة مخالفة للسابقة، تحول مجرى الأحداث إلى مسار آخر. إن هذه الأعمال، على اختلاف طريقة التعامل معها، منحت القارئ الحرية في اختيار ما يروق له، وجعلت بين القارئ الافتراضي والكاتب علاقة دافئة، على الرغم من التخوفات في أن يتحول العمل الأدبي إلى لعبة.

## 4 - 3

ما يزال المبدع في هذا الشكل من التعبير يتناول التجربة الإنسانية التي تلامس قضايا الإنسان الأزلية على الرغم من تعبيرها عن الذات، وما يزال الجنس الأدبي لكل من الشعر والقصة محتفظًا بهذه الجنسوية على الرغم من دخول وسائط فنية في عرض تلك

التجربـة، ولـيس دخولها مقحمًـا أو متكلفًـا، بـل دخـولٌ فرضته طبيعـة التجربـةً، بصـورة أصـبحت فيهـا هـذه الوسـائط أجـزاءً مـن بنيـة العمـل، ومانحـة للمعنـى كمـا يفعـل الـنص الكـتابي نفسـه، وأصـبحت النصـوص الكتابيـة الموجـودة في كـل عمـل هـي الـتي تحـدد جنسويته، بل أصبحت هي التي تحدد انتماءه للأدب.

ومـا يـزال بعـض النقـاد التفـاعليين، يسـلطون الضـوء تـارة علـى الوسـائط الفنيـة المستخدمة في العمل أكثر من لغة النص، لا لأن اللغة جزء من العمل، وليس الكل، بل لأن الخطاب ما يزال في طور التشكل، وتارة أخرى يسلطون الضوء على اللغة المستخدمة في النص أكثر من الوسائط الفنية المستخدمة في إنتاجه. ولا يمكـن الـزعم أن مـا يصـنعه كل ناقد وُلد خطابه مكتملاً، كمـا لا يمكـن الـزعم، أصـلاً، أن مـا صـنعه كـل مبـدع وُلد خطابه مكتملاً، أيضًا.

وأعتقد أن تحليل زهور كرام، يستطيع أن يتكامل مع تحليل فاطمة البريكي إلى حد كبير، بالرغم من اختلاف الجنسين الأدبيين، فتشكل العناصر الرئيسة فيهما نمطً من التوازن في نقد العمل التفاعلي في الأدب بحيث نشعر أننـا نقـرأ نقـدًا تفاعليًّـا لـه طبيعته الخاصة: ليس أدبيًّا بالمعنى الصارم له، ولا فنيًّـا بـالمعنى الصـارم لـه، أيضًـا، بل نقـرأ نقـدً يتمازج فيه هـذا مـع ذاك إلى الدرجـة الـتي يصـعب فيهـا القـول: إنهمـا منفصـلان. أمـا النـاقد شبلول، فقد استطاع أن يحطم الفواصل الحاجزة بين النقـدين: الأدبـي، والفـني، ويـتخلص من إشكالية النسبة المنخفضة هنا، والنسبة المرتفعة هناك، فـانتهى إلى خطـاب تفـاعلي لـه طبيعته الخاصة الـتي يتشـكل منهـا، وإن كـان هـذا الخطـاب لم يغطِّ تفاصـيل المسـاحتين اللتين تحـركت فيهما: كرام، والبريكي، ولا حتى المساحة التي تحرك فيها أسليم.

إن تعـدد الـرؤى للعمـل التفـاعلي، يؤكـد خصـوبة هـذا العمـل، وقدرتـه علـى البقـاء. ولكن ما يؤكـد خصـوبة خطـاب الناقـد هـو القـدرة على تحليل العمل مـن جوانبـه المختلفـة بصورة لا يترك لنا فيها فرصة القول: إن وجود كـذا عند الروائي أو الشاعر جاء زائدًا على العمل، أو لا معنى له. لقد كـان خطـاب الناقـدة ديوب مهمًّـا للقـارئ الجمـاهيري علـى الـرغم

مـن افتقادنـا للنسبة الكافيـة لتحقيـق خصوصيـة معينـة للخطـاب النقـدي التفـاعلي؛ لأنـه يركـز على المحتوى أكثـر ممـا يركـز على التقنيـة. في هـذا التركيـز، يتخلـى الناقـد عـن العيش بنمط القلعـة، فـلا يتعـالى علـى القـارئ، ولكـن المعنـى ـ الـذي نريـد أن نوصلـه لهـذا القـارئ ـ ليس مقتصـرًا على الكلمة وحدهـا، ولا علـى الخلفيات وحدهـا، ولا علـى الحركـة وحدهـا، ولا علـى اللـون وحـده.. إن كـل عنصـر مـن العنـاصـر يريـد أن يقـول شيـئًا، ومهمتـه ناقـدًا أن يكتشـف مـاذا تريـد هـذه العنـاصـر جميعهـا أن تقـول بحيـث لا يشـعر القـارئ أنهـا غريبة عنه، أو أنه غريب عنها.

إننا بحاجة الى البناء على البناء، أو التكامل مع الآخرين حتى نستطيع الوصـول إلى خطاب نقدي تفاعلي جدير بالبقاء، كما هو العمل التفاعلي جدير بالبقاء.

## الهوامش

(1) انظر دراسة ريتا عوض لبنية القصيدة الجاهلية في كتابي: قراءة الآخر: القصيدة العربية والنظريات الأجنبية، عالم الكتب الحديث، الأردن 2008، ص 106 - 107.

(2) نُشرت في مجلة "ستايل" النقدية الأمريكية، وترجمها: علي محمد سليمان، صحيفة الثورة. دمشق، 5 يناير 2010.

(3) المرجع السابق نفسه.

(4) المرجع السابق نفسه.

(5) مجلة غيمان، ع 7، اليمن، ربيع 2009، ص 35.

(6) المرجع السابق، ص 38.

(7) المرجع السابق، ص 39.

(8) نظرية رواية الواقعية الرقمية:

http://www.midouza.net/vb/showthread

(9) المرجع السابق.

(10) انظر: قراءة في أعمال محمد سناجلة: عن مفهوم الكاتب الرقمي ونظرية الواقعية الرقمي:

http://alyaseer.net/vb/showthread.php?t=7994&page=2

(11) انظر: الأدب الرقمي: أسئلة ثقافية وتأملات مفاهيمية، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة 2008. ص 76 - 88.

(12) انظر: المرجع السابق، ص 88 - 100.

(13) انظر: المرجع السابق، ص 100 - 101.

(14) يرى محمد أسليم أن معنى "الرواية الواقعية الرقمية" يتمحور حول تأكيد أن الرقمية والعوالم الافتراضية هي بصدد الحلول حرفيًا محل الواقع بكافة قطاعاته وأنشطته، بما يقتضي التعامل معها باعتبار الرقمية واقعًا، فتغدو أمرًا ملموسًا وموجودًا، يمكن أن يجلب الفرح للمرء، يُسعده ويُكافئه، مثلما يمكن أن يجلب له الشقاء والبؤس.

انظر: قراءة في أعمال محمد سناجلة: عن مفهوم الكاتب الرقمي ونظرية الواقعية الرقمية:

http://alyaseer.net/vb/showthread

(15) انظر: الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت - الدار البيضاء 2008، ص 126 - 136.

(16) انظر: المرجع السابق، ص 136 - 137.

(17) انظر: ندوة "النشر الإلكتروني والأدب التفاعلي من خلال رواية شات" التي شارك فيها: عبد النور إدريس، وسمير الفيل، ومحمد سناجلة في 2006، ونشرها "الملتقى الثقافي الإلكتروني: أسمار":

http:www.asmarna.org

وأعاد نشرها موقعا: الحوار المتمدن، واتحاد كتاب الإنترنت العرب.

(18) انظر: المرجع السابق.

(19) المرجع السابق.

(20) الأدب الرقمي وسؤال الحداثة، مجلة الإمارات الثقافية، ع 1، أبو ظبي، أيار 2012، ص 119.

(21) المرجع السابق، ص 120.

(22) المرجع السابق، ص 121.

(23) انظر: المرجع السابق، ص 122 - 125.



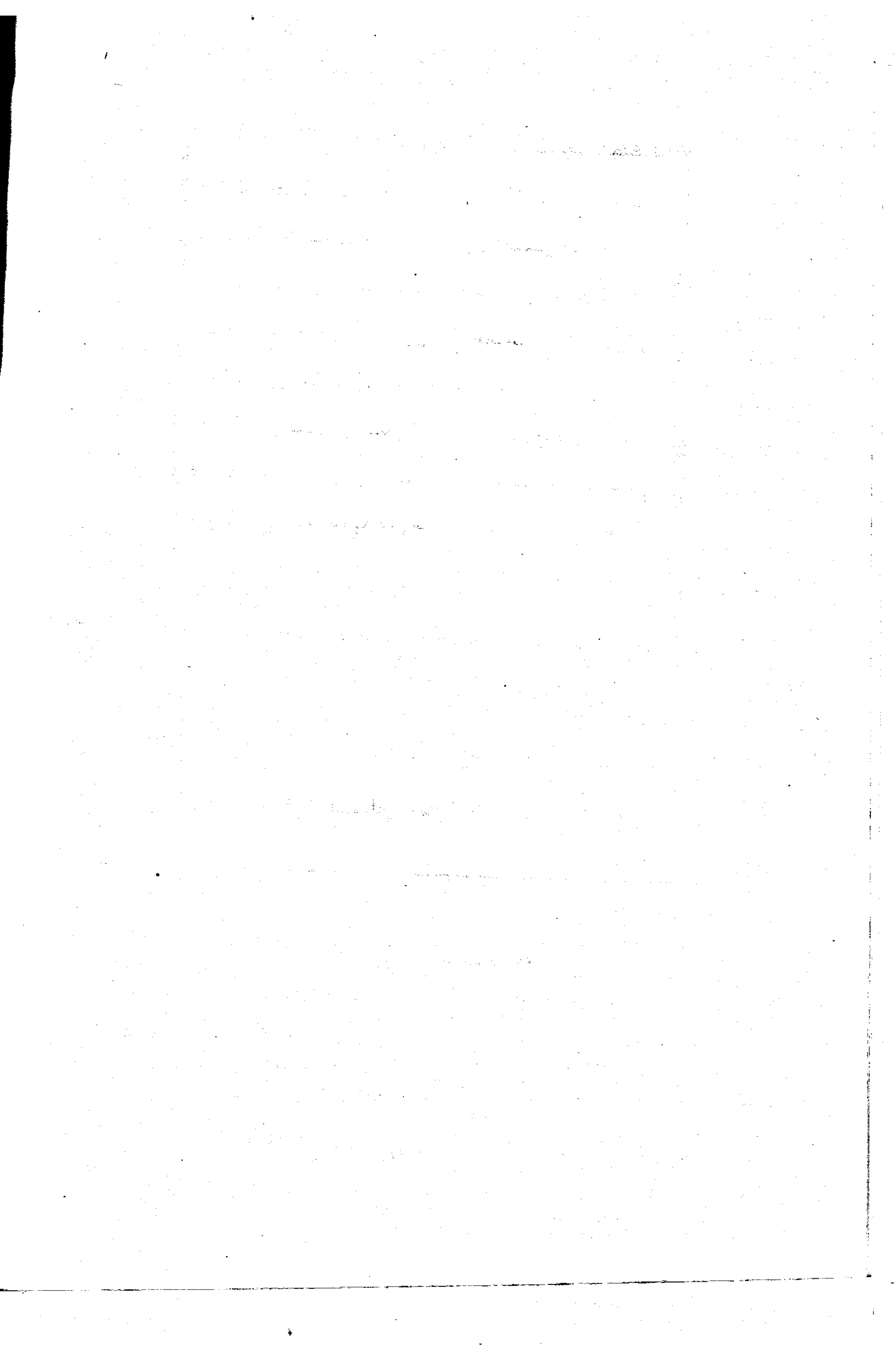
أنـا لا أخـاف مـن تطـور العمـل الإبـداعي بتطـور التقنيـة، بـالعكس، سـتكون أكثـر قـدرة علـى التعـبير عـني؛ لأنهـا سـتستخدم أدوات لم تكـن متاحة في السابق للوصول إليَّ إنسانًا، ولا يخيفني أن تتحـول حتـى إلى لعبـة؛ لأن وصـولها إلى هـذا المستوى يعـني أن السياق الحـضاري الـذي أعـيش فيه فرض أن تكـون كذلك، ولكـن مـا يخيفني هو تفريغ هذه اللعبة من مضمونها الإنساني.

المؤلف

# الفصل الرابع

---

# الخطاب ونقد الخطاب



## - 1 -

### خطاب المبدعين: محمد سناجلة نموذجًا

### 1 - 1

في داخل كل مبدع رغبة جارفة في التوجُّه بالعمل الذي أنتجه للجمهور؛ لأنه يدرك أن هذا العمل لا يمكن أن يكتسب الحياة ما دام قابعًا في درج مكتبه، أو في حاسوبه الشخصي، وأن الجمهور ليس على درجة من السطحية بحيث يعطي تلك الحياة لأي عمل يصل إليه؛ إذ ينبغي أن يلامس قضاياه اليومية، والإنسانية، ويلبي الحنين الدائم لانتصار القيم السامية على القيم الدنيا، ويحرك عناصر مختلفة في أعماقه، منها: الجمال، والعاطفة، وأن يكون قادرًا على أن يقنعه بضرورة أن يحتل مكانًا له في نفسه.

هذه الأهمية للجمهور، ليست تعني أن يقرأ المبدعُ الخارجَ، ثم يكتب مؤسسًا على تلك القراءة، الأمر ليس بهذه الصورة؛ لأن ما يتطلبه الجمهور يتحقق تلقائيًّا في كل عمل دُفع فيه المبدع في مضايق التجربة، وكان يمتلك خيوط اللعبة؛ كي يحركها ببراعة غير مصطنعة. وتدخل الناقد للحركة بين المبدع والجمهور هو تدخل واعٍ، يهدف إلى تمكين العمل - الذي يراه يستحق الحياة - من العيش، وذلك بشتى الوسائل المتاحة له، ومن الخطأ الفادح أن يترك المبدع يقوم بما أنيط به وحده، أو أن يتركه يخوض معركة للإبقاء حيًّا على عمل جديد يخالف السائد أو المألوف.

وما يسترعي الانتباه في تجربة المبدعين التفاعليين، أن هؤلاء يقومون بمهمة مزدوجة: التنظير لإنتاج النص، وإنتاج النص؛ للإبقاء على ما أنتجوا حيًّا. ويغدو ما يقومون به في غاية الخطورة حينما يغيب الناقد عن الساحة ليلعب الدور الحقيقي له.

وإذا كان الأمر كذلك، فكيف أدرك المبدعون التفاعليون أهمية الجمهور؟ لعل في أقوال محمد سناجلة الآتية ما يجيب عن السؤال: "بعد نشر روايتي الثانية (ظلال الواحد)، في نسختها الرقمية على شبكة الإنترنت، فوجئت بأن العديد أو الغالبية العظمى من المثقفين في وسطنا الأدبي لم يقرأ الرواية، واتضح لي أن هناك العديد منهم لا يعرف حتى

التعامل مع جهاز الحاسوب، بينما قال البعض الآخر إنهم غير معتادين على القراءة عبر الإنترنت، وهو الشيء الذي دفعني إلى إعادة نشر الرواية في كتاب ورقي مطبوع، كما هي العادة، وقد كان هذا خيارًا صعبًا؛ ذلك أن الرواية مكتوبة باستخدام التقنيات الرقمية، وبالذات تقنية الـ *links* المستخدمة في بناء صفحات ومواقع الإنترنت، كما أنني كنت قد بدأت باستخدام لغة جديدة في الكتابة تحتوي، إضافة إلى الكلمات، على المؤثرات السمع بصرية، وفن الـ *Animation*، وغيرها من التقنيات الرقمية المستخدمة. وقد استطعت بعد كثير من الجهد، نشر الرواية ضمن كتاب مطبوع، ولم أكن لأفعل ذلك إلاّ وأنا واثق تمامًا بأن الرواية في شكلها الورقي قادرة على الوصول إلى المتلقي، وقد كان وبالذات لدى الجيل الجديد من القراء الذين لم يواجهوا أية مشاكل في قراءة "ظلال الواحد" سواء كان بشكلها الرقمي أو الورقي"[1].

لقد اتخذ سناجلة هذا القرار الصعب من أجل أن يعيش العمل الذي أنتجه بين الجمهور؛ لأن الحياة الضعيفة على الإنترنت لا تستطيع البقاء فترة أطول من غير جمهور يعضدها. هل انتهى الأمر بوجود حياة لها شكلان؟ لا، فهناك تتمة يستدرك فيها قوله السابق: "لكن المفاجأة كانت في ردود الفعل الرافضة للتجربة؛ فقد تم شنُّ الهجوم إثر الهجوم على "ظلال الواحد" باعتبارها عملاً صعبًا، ومرهقًا، وغير مفهوم. وأراح البعض الآخر رؤوسهم باعتبارها عملاً لا يمكن قراءته، كما شنَّ نقاد آخرون الهجوم على الرواية؛ لاعتمادها على النظريات العلمية، بل وبلغ الأمر بأحد النقاد أن ادَّعى أن الرواية والعلم لا يمكن أنْ يلتقيا، وبذا، فقد أخرج "ظلال الواحد" من كينونتها باعتبارها عملاً روائيًا"[2].

لقد أخطأ سناجلة في تغيير الوسيط الناقل للتجربة من الإنترنت إلى الورق خطأ قاتلاً؛ لأن التجربة، بصرف النظر عن الجنس الأدبي الذي تتحدر عنه، تولد مكتملة، وإحداث التغييرات عليها وفقًا لما يرضي الجمهور، في أي زمان ومكان، سيشوهها، وسيخرجها عن الاكتمال. كان ينبغي أن يقاتل مع العمل حتى يعيش، وأن يقنع الناقد بتجريته؛ ليجسر العلاقة بين الطرفين. ولكن تلك الرغبة الجارفة عند سناجلة في تحقيق

الحياة للعمل وسط الجمهور، كانت أقوى من الصبر إلى أن يأتي هذا الناقد في الزمن الصعب.

الأكثر أهمية، الآن، انعكاس ما حدث على المبدع نفسه، وفي هذا يقول سناجلة: "في الحقيقة، فإن هذا الهجوم لم يكن مفاجئًا تمامًا لي؛ فقد كنت أعرف مسبقًا أنني سأواجه بسوء الفهم والرفض؛ لأن العقلية العربية مترسخة بها العادة على النسج على مثال سابق، وبالتالي، فهي ترفض الجديد والمحدث باعتباره عملاً من الرجس الذي تبتغي محاربته، لكن درجة وحدَّة هذا الهجوم هي التي فاجأتني"[3]. إن هذه المعرفة المسبقة، تقتضي إستراتيجية محسوبة مسبقًا للتعامل مع الجمهور، ليس الانقياد لرغباته، ولا الانكسار لهجومه، ولكن الاستمرار في الإبداع إلى أن يستسيغ وجودَ حياةٍ مختلفة عن الحيوات المألوفة له، فيقر بحقها في العيش.

يبدو أن سناجلة يعرف، أيضًا، هذا، غير أن هذه المعرفة أفضت إلى تهور آخر، فيقول: "أعرف أنني قد جئت ببدعة جديدة، لم تكن من قبل، لكن، وكما اتَّضح لي، فإن كل بدعة مرفوضة حتى تترسخ وتثبت أقدامها على الأرض فيتبعها حتى أشد معارضيها، هذه سنة الحياة منذ بدء البدء، ولنا في أبي تمام وابن عربي وأدونيس، وقبلهم المعلم الأكبر مثلٌ وقدوة. وكل بدعة بحاجة إلى من يدافع عنها، وقبل كل شيء أنْ يعطيها اسمًا تعرف به، وقد أطلقت على هذه البدعة اسم رواية الواقعية الرقمية"[4]. وسر هذا التهور، أن سناجلة عرف أن ولادة هذا الشكل من التعبير هو مشكلة مع الجمهور، فأضاف مشكلة أخرى، وهي تسمية هذا الشكل، والدليل على ذلك أن هذه التسمية لم تحظَ للآن بالتداول إلا فيما كتب هو وحده.

أما الشعراء الذين مثلوا له المعلم الأكبر؛ فالصراع مع الجمهور، ونفر من النقاد له سياقات مختلفة عن تجربة سناجلة، وكان يمكن أن تكون تجربة الطيب صالح، على سبيل المثال، في "موسم الهجرة إلى الشمال" الأكثر اقترابًا من تجربته؛ لكونها من جنس أدبي واحد هو الرواية، وأن لها صراعًا من أجل البقاء حتى تمكنت من ذلك. كانت

تجارب هؤلاء الشعراء مختلفة، وإن كانت تتعلق بالتحول في لغة الشعر: عند أبي تمام بالقفزة الهائلة، من ألفة تلقي الشعر بحيث يكون التشبيه غالبًا إلى صدمة تلقي الشعر بحيث تكون الاستعارة غالبة. وعند الحلاج في التعبير عن لغة الوجد الصوفية التي حركت الجمهور المناوئ ليس مدفوعًا بحداثة لغة الشعر، بل باعتبارات أخرى. وعند أدونيس بثورة اللغة الشعرية على المألوف بحيث يتحول التراث إلى رموز، وتندفع اللغة بمفرداتها وتراكيبها نحو تكثيف الصورة التي تخرج غالبًا من مستوى الغموض إلى التعقيد، وتجذب القارئ نحو لغة صوفية غائرة المعنى.

كان انتماء القول عند كل واحد من هؤلاء ليس مشكلة على الإطلاق؛ فهم يقولون شعرًا، وشكل هذا الشعر (القصيدة العمودية) عند الشاعرين القديمين هو المألوف، أما أدونيس، فالصراع الذي واجهه شعره ليس منصبًا على الشكل؛ لأن معركة الشعر الحر مع العمودي التي انطلقت شرارتها مع ظهور قصيدتي نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب، بدأت تضع أوزارها بحيث أصبحت السهام مسلطة على هذا النمط من الشعر مصطلحًا، وليس على الشعراء تحديدًا. ما واجه سناجلة شيء مختلف؛ لأن الجمهور بصدد نص ليست اللغة الروائية فيه مشكلة؛ فطبيعة هذه اللغة قادرة على استيعاب التحولات فيها، ولكن المشكلة في تقديها للقارئ بهذه الصورة المختلفة عن السائد، وفي تسميتها غير المنتمية إلى السائد.

للأسباب نفسها، ارتكب سناجلة الأخطاء نفسها؛ فكتاب "رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي" الذي اقتبست منه الأقوال السابقة، والذي قدمه أحمد فضل شبلول بقوله: "تمنيتُ أن يُطبع هذا الكتاب في طبعة ورقية تقليدية؛ فالكتاب الورقي لا يزال هو المسيطر على الساحة الثقافية العربية، بل العالمية، حتى الآن، وإن كنت أتوقع تراجعه في السنوات العشرين القادمة، خاصة مع ازدياد امتلاك أجهزة الكمبيوتر، وازدياد شعبية الشبكة الدولية، وانخفاض تكاليفها"(5). هذا الكتاب المخصص للنشر على موقع "اتحاد كتاب الإنترنت العرب" الذي صدر بنسخته الرقمية في *2003*، يصدر ورقيًا عن المؤسسة العربية للنشر في *2004*؛ أي بعد سنة واحدة فقط، كما هو الأمر في "ظلال الواحد" التي

صدرت بنسختها الرقمية في 2001، وبنسختها الورقية في 2002؛ أي بعد سنة واحدة، أيضًا، ما يؤكد أن سناجله لا يمتلك القدرة على الصبر من غير جمهور.

وتؤكد حركته التي لا تتوقف عن الحديث عن تجربته في موقع "اتحاد كتاب الإنترنت العرب"، وفي المواقع الأخرى، وفي الصحافة العربية، والمشاركة في المؤتمرات والندوات، والحديث للأدباء، وطلاب الجامعات.. أنه يحتاج إلى هذا الجمهور أكثر مما مضى، ليس ليهب الحياة لأعماله فقط، بل ليقوي وجودها، فيشعر أنه يعيش من خلالها.

**1 - 2**

يرى سناجلة أن الثورة المعلوماتية ألغت الجغرافيا / المكان / المسافة، ويعني هذا بالضرورة انتفاء الواقع؛ لأن الواقع أحداث تحدث ضمن الجغرافيا، وحيث إن لا جغرافيا فلا واقع، أما الزمن الآخر، فيعني وجود واقع آخر له أحداث تحدث في جغرافيا أخرى، وقد أعطت الثورة هذا الواقع الآخر اسم الواقع الافتراضي *Reality Virtual*(6). ويضيف إلى ما سبق: "ربما كان الشخص الموجود في العالم الافتراضي أكثر حضورًا وحقيقية من ذات الشخص الموجود في العالم الواقعي؛ فالمتصل يذهب بذهاب المتخيل، والمنفصل حضرة ذاتية قابلة دائمًا للمعاني، وهذا القابل دائمًا للمعاني بحاجة إلى رواية أخرى جديدة ومختلفة؛ لتعبر عنه وعن واقعه الجديد، وهذه الرواية هي رواية الواقعية الرقمية"(7).

وتحت عنوان "نظرية الرواية الرقمية"، يصل إلى نتيجة حاسمة وهي إلغاء المكان والزمن، وتأكيد أن ما تريد أن تصل إليه الرواية هو المستحيل اللامتناه. ويقول جازمًا: "رواية الواقعية الرقمية هي الرواية القادمة، ولن تتوقف الرواية عندها، لكن ما سيميز هذه الرواية من غيرها هو قدرتها الدائمة على اتخاذ أشكال مختلفة باستخدام الصيغ المختلفة للتقنيات الرقمية التي هي في تطور مستمر"(8).

بعد أن خفّت حدّة الزوبعة التي أثارها ظهور الشعر الحر، وخفّ، بطبيعة الحال، مستوى حماسة نازك الملائكة بالقياس إلى نقطة البدء، كتبت الملائكةُ مقالاتٍ، جمعتها فيما بعد في كتاب "قضايا الشعر المعاصر"، خاطبت الجماهير الغاضبة بهدوء،

وربطت الحداثة بالتراث ربطًا ذكيًّا، فجعلت موازين الحرب، بالتضافر مع عوامل أخرى، تميل كفتها لصالح الشعر الحر. أقول هذا؛ لأننا بحاجة إلى خطاب هادئ يربط الحداثة بالحديث، ولكننا، هنا، أمام خطاب يفصلنا عن كل شيء، يفصل حتى الرواية عن الرواية، ويبشر بفصل آخر عن هذا المفصول في المستقبل. وحتى يزداد إحساس القارئ بالرعب مما يطرحه سناجلة، وبالرعب مما يتنبأ به لمستقبل الرواية، يحصر هذه التجربة في نطاق شخصين، الأول: روائي هندي، والثاني: هو شخصيًّا، ويضع تعبيرًا احترازيًّا لهذا الحصر، فيقول: "لست أدري إنْ كان هنالك آخرون غيرنا قد استخدموا تقنيات أخرى في الكتابة الروائية، ولكم أنْ تتخيلوا الصيغ والأشكال الأخرى التي لم تستخدم بعد"[9].

والحقيقة، أن هناك تجارب كثيرة في الغرب، ولا أعرف لماذا أغفلها سناجلة؛ فالمراجع الأجنبية الكثيرة التي اقتبس منها بلغتها الإنجليزية، لا تشير إلى أن الأمر قد يفوته بهذه السهولة، والأكثر دهشة، أنه يؤكد في حوار صحفي أنه لم يطّلع على التجارب الأجنبية، فيقول مجيبًا عن السؤال: "هل ترى أن الأدب الرقمي العربي سيحظى بخصوصيته وتفرده، أم سيظل معتمدًا على استيراد نظريات وأساليب غربية؟: "إن الأدب الرقمي العربي ولد متميزًا منذ البداية، ولم يتأثر بأي مؤثر خارجي، وأنا حريص على استقلالية تجربتي وتميزها على الصعيد العالمي، وحتى الآن أنا متحفظ جدًّا على الاطلاع على تجارب الكتاب الرقميين في أوروبا وأميركا، وذلك حفاظًا على استقلال فكري وتجربتي وتطورها بشكل طبيعي بعيدًا عن أيِّ تأثير"[10].

هناك مشكلة في خطاب سناجلة، أشرت إلى بعض ملامحها سابقًا، وأستكمل، الآن، الإشارة إلى البعض الآخر؛ فاقتصار التجربة العربية عليه تقريبًا، وخلو هذه التجربة من التأثر بالغرب، وهو تأثر ليس ينتقص من التجربة بل يثريها، هو المسؤول عن هذا البطء في الاحتذاء بتجربة سناجلة، إضافة إلى أن فكرة الكتابة للمستقبل التي ترد على لسان سناجلة باستمرار ينبغي أن تتوقف؛ فهو يقول مجيبًا عن السؤال: هل سيكون الأدب الرقمي أدبًا نخبويًّا؟: "لا ليس نخبويًّا بالتأكيد، بل أدبٌ مستقبليٌّ يخاطب ابن العصر القادم"[11]، فمتى سيأتي هذا المستقبل؟ ومن سيعبِّر عني أنا الآن؟!

العمل الإبداعي تجربة إنسانية تتحسَّس الإنسان وقضاياه، تنطلق من الراهن، وتتجذر في الماضي؛ لأنها استمرار لتجارب شعراء آخرين عبروا عن الإنسان الخالد بقضاياه، وليس بجسده، وهو حين ينطلق من الراهن لا ينتهي به. ليس قيس بن الملوح المتجذر بالتراث قيسًا المألوف بل كل عاشق لوعه الهوى، وليست ليلى المألوفة لنا، بل كل محبوبة شاءت الأقدار أن تبتعد عن حبيبها، هكذا يكون الإبداع مستقبليًّا بطبيعته.

حجر الزاوية ليس تقنية متقدمة في مقابل شخص متخلف، أو ناقد ورقي يقرأ بأدوات ورقية، في مقابل ناقد رقمي.. بل إنسان له قضايا يريد أن يرى تمظهرها في العمل الإبدعي، فيجد نفسه هو هذا المغترب في زمنه الذاتي في رواية "صقيع" حيث المرأة التي يمتد معناها، بطريقة أو بأخرى، إلى الاستقرار أو الوطن، ويجد نفسه هو هذا المغترب في زمنه الذاتي وزمن الآخرين في رواية "شات" حيث الغرباء في الصحراء في مكان بعيد عن الوطن، ما يضيف إلى الاغتراب تأزمًا آخر وهو الغربة.

إنني، بهذه القراءة البسيطة، أمثل القارئ الافتراضي الذي أسقط الزمان والمكان، ونظر إلى إنسانية التجربة بحيث عبَّرت عني في الزمن الراهن، وعبرت عن قراء افتراضيين حطموا الجغرافيا؛ ليسمعوا، ويشاهدوا، ويقرؤوا عن البطل الافتراضي، أو بتعبير أكثر دقة: عن أنفسهم الافتراضية.

بهذه الصورة، أنا لا أخاف من تطور العمل الإبداعي بتطور التقنية، بالعكس، ستكون أكثر قدرة على التعبير عني؛ لأنها ستستخدم أدوات لم تكن متاحة في السابق للوصول إليَّ إنسانًا، ولا يخيفني أن تتحول حتى إلى لعبة؛ لأن وصولها إلى هذا المستوى يعني أن السياق الحضاري الذي أعيش فيه فرض أن تكون كذلك، ولكن ما يخيفني هو تفريغ هذه اللعبة من مضمونها الإنساني.

في الأحوال كلها، يبدو خطاب سناجلة مرعبًا للقارئ، في حين تبدو هناك ألفة مع أعماله الروائية، وقدرة على الوصول للإنسان بلغة مختلفة، لكنها ليست نقيضة، وبتقنية تتعجن بها، لكنها ليست تصنف بالصعبة.

## 1 - 3

ما أشرتُ إليه في نهاية القسم السابق، يؤكد أن المبدع التفاعلي ليس غريبًا عن جمهوره الذي ألفه من خلال أعماله، ولكنه حينما يتحول إلى ناقد يغدو غريبًا، وسأضرب مثالاً لهذا في قول سناجلة الآتي عن الشخص الافتراضي: "إن هذا الشخص، سيكون كائنًا متفردًا، متوحدًا مع ذاته ومكتفيًا بها، وبغير حاجة إلى الآخرين إلاّ في أقل الحدود الممكنة، وهذا الإنسان ستكون ذاته هي موضوعه الأساسي، وبذا سيعود الإنسان إلى طبيعته الأساسية وهي الطبيعة المتفردة؛ فالاجتماع الإنساني كان وليد الحاجات، وصفة أن الإنسان "كائن اجتماعي"، إنما خلقتها الحاجة والضرورة وليست الطبيعة؛ فطبيعة الإنسان وكينونته هي في ذاته"[12]. أما طبيعة التغير التي ستحدث في المجتمع، فيقول عنها: "المجتمع بصيغته الحالية المعروفة لن يعود له وجود ولكن، كما أتوقع، سيتشكل شكلٌ آخر من المجتمع هو المجتمع الرقمي، وفي هذا المجتمع لن يتعارف الناس بأشكالهم ووجوههم الحقيقية، وإنما سيكون لكل إنسان شكل وهوية افتراضية يستطيع هو أنْ يشكلها حسب رغباته أو كما يحب، وهذه الصورة هي ما يمكن أنْ نطلق عليه اسم "الصورة الرقمية للكائن"[13].

لقد استخدم سناجلة الخيال الروائي لمخاطبة القارئ، فبدا غريبًا عنه في خطابه النقدي، بينما بدا قريبًا من القلب والعقل في خطابه الإبداعي. ليس من السهل ألا يجور أحد الخطابين على الآخر، وفي هذا السياق، يقول الناقد رينيه ويليك *Rene' Wellek*، على الرغم من أن حديثه ينصب على الشاعر: "اتحاد الشاعر والناقد هو في الأغلب اتحاد قلق"[14]؛ فلم يعد بالإمكان أن يلعب الروائي الناقد في هذا العصر دور المتنبئ بالمستقبل مستغلاً خياله الخلاق؛ حتى يحث الجمهور على الترامي نحو عالمه الرقمي.

## 1 - 4

ليس هناك إفساد للغة الشعر، كما يقول سناجلة، قام به ثلاثة شعراء: أبو تمام، وابن عربي، وأدونيس؛ فما يتحدث عنه سناجلة يتعلق بإشكالية التلقي، وليست بإفساد اللغة. ليس اللغويون، في أيِّ لغة في العالم، هم الذين يطورون اللغة، بل المبدعون من

الشعراء والروائيين، إضافة إلى القادرين على تطويع الكلمة للتعبير عن موقف ما في الحياة اليومية؛ فاللغة لا تتوقف عن النمو، هذا مبدأ من المبادئ، وأهل اللغة هم الذين يملكون القدرة على تجلية مظاهر الحياة التي تسري فيها بقوة، وهم، أيضًا، المالكون للقدرة على إهمالها، ونعتها بالجمود والتخلف. كل شاعر مرَّ في الحياة، وترك سمته عليها، أضاف شيئًا إلى اللغة؛ لأنها حيَّة، وتريد أن تأخذ كل ما يضمن لها بقاء الحياة، ولأن الشاعر أداة بنائه اللغة، فهو يعيش فيها، وتعيش فيه.

عندما قال عنترة: "هل غادر الشعراء من متردم"، كانت عنده لغة يريدها أن تعيش، فوجد متسعًا لذلك، ولو لم يجد هذا المتسع لما تشكلت القصيدة أصلاً. ولو تخيَّلنا كل شاعر يواجه إشكالية في التلقي مفسدًا للغة، لأصبحت لدينا قائمة هائلة من الأسماء. ولنأخذ مثلاً عمر بن أبي ربيعة، ألم يُجابَه بإشكالية التلقي الناجمة عن تحويل حركة العشق الطبيعية بالاتجاه من العاشق إلى المعشوق، فتصير من المعشوق إلى العاشق؟ ولنأخذ المتنبي مثلاً آخر، ألم يُجابَه بإشكالية التلقي حتى قبل أن يبني الشعر بالكلمة (كان يلقي القصيدة قاعدًا على غير عادة الشعراء العرب)، فكان في قعوده لغة صامتة لكنها ثائرة، وفي إحلال لغة الحب الموجَّهة للأنثى مكان لغة الحب الموجَّهة للممدوح، وفي إيجاد نمط من التوازن بين إعلاء شأن الممدوح، والفخر بالنفس؟ لن أستطرد في ضرب الأمثلة، ولكن ينبغي ألا ننظر إلى كل إشكالية في التلقي هذه النظرة.

**1 - 5**

وتتجلى اللغة في الرواية الرقمية عند سناجلة في السمات الآتية[15]:

**الأولى:** لن تكون الكلمة سوى جزء من كل؛ فبالإضافة إلى الكلمات، يجب أنْ نكتب بالصورة والصوت والمشهد السينمائي والحركة.

**الثانية:** الكلمات نفسها، يجب أنْ ترسم مشاهد ذهنية ومادية متحركة؛ أي أن الكلمة يجب أنْ تعود لأصلها في أنْ ترسم وتصور. وبما أن الرواية أحداث تحدث في زمان

ضمن مكان، وهذه الأحداث قد تكون مادية ملموسة أو ذهنية متخيلة، فعلى الكلمات أنْ تمشهد هذه الأحداث بشقيها.

الثالثة: على اللغة أن تكون سريعة، مباغتة؛ فالزمان ثابت / يساوي واحد، والمكان نهاية تقترب من الصفر، ولا تساويه. ومن هنا، فلا مجال للإطالة والتأني؛ فحجم الرواية يجب ألاّ يتجاوز المائة صفحة على أبعد تقدير. ولن يكون هناك مجال لاستخدام كلمات تتكون من أكثر من أربعة أو خمسة حروف على الأكثر. أما الكلمات الأطول، فيفضل أنْ يتم استبدالها بكلمات أقصر تؤدي نفس المعنى إنْ أمكن.

الرابعة: الجملة في اللغة الجديدة يجب أنْ تكون مختصرة وسريعة، لا تزيد على ثلاث أو أربع كلمات على الأكثر.

الخامسة: إن ما سبق، يعني أن على الروائي نفسه أنْ يتغير؛ فلم يعد كافيًا أنْ يمسك الرّوائي بقلمه ليخط الكلمات على الورق؛ فالكلمة لم تعد أداته الوحيدة. على الروائي أنْ يكون شموليًّا بكل معنى الكلمة، عليه أنْ يكون مبرمجًا أولاً، وعلى إلمام واسع بالكمبيوتر ولغة البرمجة، عليه أنْ يتقن لغة الـ *HTML* على أقل تقدير، كما أنَّ عليه أنْ يعرف فن الإخراج السينمائي، وفن كتابة السيناريو والمسرح، ناهيك عن فن الـ *Animation.* السادسة: إن تغيُّر اللغة يعني أنْ تتغيَّر الرواية؛ فلن تعود الرواية ليست سوى كتاب.

تؤكد السمات الأربع السابقة أن النص الذي يكتبه الروائي التفاعلي، ليس كل شيء؛ فيجب أن يقترن هذا النص بالعناصر الأخرى المنصهرة فيه، بحيث يتمكن المتلقي من تجلية المعنى ليس من خلاله وحده بل من خلال كل تلك العناصر المتضافرة معًا. وهذا يقتضي أن تكون الكلمة منتقاه بعناية، فتحرك الخيال، أكثر مما تحرك المعنى المعجمي وحده حتى تتناسب مع الصورة، وأن تكون سريعة، وقصيرة، ومباغتة حتى تتناسب مع الحركة. أما السمتان المتبقيتان: الخامسة، والسادسة، فهما موجهتان إلى

الروائي التفاعلي؛ فتغيُّر التعامل مع اللغة، يتطلب التغير في طبيعة الشخصية المنتجة للرواية؛ إذ ينبغي أن تلج عالمَ المعرفة التقنية، وتدرك أنها لا تتعامل مع الورق.

ولا يعني ذكر هذه السمات أنها تتوافر بنسب تصل إلى الكمال عند سناجلة، فنقارن بين السمة هنا، وتحققها هناك؛ فالتجربة في "ظلال الواحد" على سبيل المثال، لا يعني أنها ولدت مكتملة، ولهذا يقول بعد السمة الخامسة: "لقد حاولت شيئًا من كل ما سبق في روايتي "ظلال الواحد"؛ ففي نسختها الرقمية المنشورة على الإنترنت في الموقع *www. Sanajlehshadows.8k.com*، كان هناك مشاهد حركية، ومؤثرات صوتية، وصور، ومقاطع من أفلام سينمائية، إلا أن (ظلال الواحد) ليست سوى البداية؛ فأدواتي ما زالت بحاجة لتطوير وعمل كثير"[16]. وهذا لا يعني، أيضًا، أن "ظلال الواحد" ستبقى كما هي؛ فقد حذفها سناجلة عن الإنترنت حتى تخرج للمتلقي بحلّة جديدة، ما يعني، في النهاية، أن نقد العمل التفاعلي على الورق، له زمن غير ممتد؛ فما يُقال عن شيء، سيغدو بعد فترة ليس له مصداقية على الإنترنت؛ فالتجربة عند منتجي الأعمال التفاعلية ليست تحظى بأيِّ ثبات، خاصة أن طبيعة المبدعين تبقى توّاقة إلى التغيير معتقدة أنها، بكل تغيير تقوم به، ستصل في يوم ما إلى نقطة الكمال.. المستحيلة.

## 1 - 6

في خطاب سناجلة النقدي تأثرٌ كبير بأفكار بعض شعراء مجلة "شعر" البيروتية، وعلى التحديد بما طرحه أدونيس في "الشعرية العربية"، و"زمن الشعر"، و"الثابت والمتحول"؛ فقد رأى يوسف الخال، وهو أحد هؤلاء الشعراء، أن على الشاعر أن يتمرد على كل شيء؛ ذلك أن "القافية ماتت على صخب الحياة وضجيجها، والوزن الخليلي الرتيب مات بفعل تشابك حياتنا وتشعبها، وتغير سيرها، وكما أبدع الشاعر الجاهلي شكله الشعري للتعبير عن حياته، علينا نحن كذلك أن نبدع شكلنا الشعري للتعبير عن حياتنا التي تختلف عن حياته"[17]. إنها الحماسة نفسها التي نجدها عند سناجلة في موت الخطاب الروائي المألوف ليحل الخطاب الروائي التفاعلي. ليس هناك إيمان بضرورة أن يعيش الاختلاف، إنها رؤية تريد أن تقتلع الجذور لتعلق الإنسان في المجهول.

وذهب أدونيس إلى أن الشعر "يُبقي الإنسان منفتحًا، فيما وراء الظاهر التقنوي العقلاني، على الغيب/ الباطن، على المجهول اللانهائي"[18]، وهو ما أراده سناجلة بقوله: "الإبداع دخول في المجهول، في اللاواضح، واللامحدود، واللاثابت، ومن يحاول أنْ يبدع بأساليب وطرق سلكها الآخرون قبله ليس مبدعًا وإنما مقلدًا"[19]، وربط أدونيس الدخول في هذا الإبداع بضرورة تغيُّر الشاعر نفسه، فرأى أنه لا يستطيع أن يكتب شعرًا جديدًا "إذا لم يتغير هو نفسه من الداخل، ويعيش تجربة جديدة، فإن أهمية هذا التغير تزداد في تغير علاقاته مع العالم، وفي تغير العالم ذاته"[20]، وهو ما أكده سناجلة خلال الحديث عن سمات لغة الرواية التفاعلية.

وينفتح مفهوم "الرؤيا" عند أدونيس، وهي بحسب قوله: "تتجاوز الزمان والمكان، أعني أن الرائي تتجلى له أشياء الغيب خارج الترتيب أو التسلسل الزماني، وخارج المكان المحدود وامتداده"[21]، على مفهوم "الافتراضي" المقترنة بتجاوز الزمان والمكان عند سناجلة. وما دامت الكتابة، أيضًا، افتراضية، واللغة تُنشأ للقارئ الافتراضي، فإنها تقترن مع "الرؤيا"، لتكون، كما يقول أدونيس: "لا تجيء وفقًا لمقولة السبب والنتيجة، وإنما تأتي بلا سبب في شكل خاطف مفاجئ أو تجيء إشراقًا"[22]، ولا يمكن للشاعر أن يجعل الكلمة "رؤيا" إلا إذا أعادها إلى حالتها الأولى حالة البدء، وفي هذا يقول أدونيس: "اللغة ليست ملك الشاعر، ليست لغته إلا بمقدار ما يغسلها من آثار غيره، ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي (..)؛ فاللغة الشعرية هي دائمًا ابتداء"[23]. اللغة، بهذه الصورة، تعيد القارئ إلى نقطة البدء، حيث يتخيل ما تعني له الكلمة، أو بتعبير أخر: ترسم مشاهد ذهنية، ومادية متحركة، فتعود بذلك لأصلها في أنْ ترسمَ وتصور، بحسب قول سناجلة عن السمة الأولى للغة.

لقد أسلفت الحديث عن أدونيس سابقًا، ولكن ذلك الحديث انصب على إشكالية تلقي شعره، أما هذا القسم، فيتحدث عن إشكالية تلقي نقده. وفي الحالتين، كنت أتناولهما من الزاوية التي تعنيني، وهي صلتهما: الشعر، والنقد بخطابي سناجلة: الإبداعي، والنقدي.

لست أريد، في نهاية الأمر، أن أصل إلى نتائج ساذجة، ولكن ما أردتُ الوصول إليه: أن الحياة تُبنى على نفسها بحيث يضيف اللاحق على السابق، أو يفيد من تجاربه في التقدم للأمام غير أنه لا يمكن أن يزعم أن ما أنتجه هو نبت شيطاني ليست له أصول، ويضرب في المجهول، ثم يطلب من الناس أن يلحقوا به، وأن مَنْ يتخلف عن هذا، فهو معتاد للنمطية، أو مغرق في السلفية. لم يكن الشعر الحر، في يوم ما نبتًا شيطانيًّا، على الرغم من خطأ إستراتيجية الخطاب عند بعض المروجين لذلك من المبدعين، وعلى الرغم من تسرع بعض النقاد في الحكم عليه بهذه الصورة، بل كان حياة تريد أن تعيش إلى جانب القصيدة العمودية، ومسألة الانتشار أو الانقراض تفرضها فيما بعد حاجة الحياة إليه. هذا ما أردتُ أن أصل إليه من خلال هذا الربط مع الرواية التفاعلية.

## - 2 -

### خطاب الدارسين: فاطمة البريكي نموذجًا

#### 2 - 1

شغل الأدب التفاعلي نصيبًا كبيرًا من اهتمام البريكي؛ فهي عضو في "اتحاد كتاب الإنترنت العرب"، وأصدرت ثلاثة كتب تتناول فيها هذا الأدب، وهي على التوالي: "مدخل إلى الأدب التفاعلي" في *2006*، و"الكتابة والتكنولوجيا"، و"فضاءات الإبداع الأدبي في عصر التكنولوجيا الرقمية" في *2008*. ولها نشاط فعال في الكتابة الصحفية، والنشر على الإنترنت، وإلقاء المحاضرات العامة حول هذا الأدب، إضافة إلى دورها الكبير في إنشاء مساق "الكتابة والتكنولوجيا" في جامعة الإمارات العربية المتحدة.

ترى البريكي أن الأدب في ظل التكنولوجيا الرقمية هو مرحلة من مراحل تطور أداة الكتابة، وتغير الحافظة من الذاكرة إلى الحاسوب[24]؛ ففي المرحلة الأولى كانت الأداة الوحيدة المتاحة هي الموهبة؛ لأن المجتمع كان شفويًّا. وفي المرحلة الثانية بدأ الإنسان يتعرف الكتابة والتدوين، وغاب فيها الورق زمنًا طويلاً. يقوم الشاعر، هنا، بالرسم

بالكلمات، فينتج قصيدة على شكل مربع، أو دائرة، أو وردة، أو شجرة، أو غير ذلك، مستثمرًا الورق في إنتاج نص لا يقدم الكلمة فقط، بل الكلمة والشكل أيضًا، سواء كان دور الشكل جوهريًا في النص، أو شكليًا فقط. وفي المرحلة **الثالثة**، بدأت معرفة الأديب بالآلة التكنولوجية ابتداءً بالآلة الكاتبة، ووصولاً إلى الحاسوب الذي صار أداة بديلة عن الورق، ومماثلة له في المنتَج الذي لم يتمكن من مجاراة العصر، فظهر ما يُعرف بـ"الأدب الرقمي"، توظف فيه كل الإمكانيات التي تتيحها هذه الأداة التكنولوجية.

وتشير إلى أن الأنواع الأدبية، منها: الأدب البصري، والأدب السمعي، والأدب السمعي البصري، والأدب التفاعلي، ظهرت معتمدة على هذه الأداة بتدرج طبيعي بدءًا من الأبسط حيث كان ليس سوى صيغة رقمية لنصوص ورقية، ثم تدرجت نحو توظيف عناصر أخرى كالصوت والصورة، لكن هذه العناصر بقيت إضافية أو تكميلية في بنية النص. ولم تبلغ النصوص الأدبية المتوسلة بالآلة التكنولوجية المستوى الذي يعبر حقيقة عن العصر التكنولوجي شبه الكامل الذي نعيشه إلا عندما أصبحت تنظر إلى العناصر التي تستعيرها من الفضاء الإلكتروني بوصفها جزءًا أساسيًا في بنية النص وعنصرًا مهمًّا من عناصره، يفقد النصُّ بفقدانه أو تعطيله جزءًا من قيمته الفنية والمعنوية.

هذا التتبع لتطور الكتابة يهدف إلى إيصال فكرة معينة، وهي أن العمل الإبداعي التفاعلي وليد تطور الوسيط الناقل للفكر منذ الحجر، إلى الورق، إلى الحاسوب. وهذا جهد تكفل به سابقًا، مع فارق كبير في تنظيم المعلومات، محمد سناجلة حيث أسهب في هذا التتبع، وانتهى إلى القول: "من الكتابة على الحجر إلى أكتاف الإبل إلى استخدام الرق إلى اكتشاف صناعة الورق، ثم التطورات الهائلة التي حدثت فيها، رحلة تاريخ وتطور عبر العصور، وها نحن الآن ندخل في عصر جديد ورحلة تطور أخرى للجنس البشري تستدعي وجود شكل جديد للكتاب والكتابة"[(25)].

ويضيف سناجلة: "إن العصر الجديد يحتاج إلى وسيلة جديدة لاحتواء المعنى، وهذه الوسيلة يجب أنْ تأتي من داخل وسائل هذا العصر؛ فلا يمكن أنْ تعبِّر عن معنى عصر ما

من غير استخدام نفس وسائله"[26]، وإن على الروائي نفسه أن يتغيَّر تبعًا لهذا؛ "فلم يعد كافيًا أنْ يمسك الروائي بقلمه ليخط الكلمات على الورق؛ فالكلمة لمْ تعد أداته الوحيدة، على الروائي أنْ يكون شموليًّا بكل معنى الكلمة"[27].

والحقيقة، أن تطور الأدب جاء مواكبًا لتطور الوسيط الذي يقدَّم عبره هذا الأدب، بوصف هذا الوسيط واحدًا من ضمن تطورات أخرى أثرت في نمو الأدب، وإن كان ظهور الورق أخطرها، ثم ظهور الحاسوب أكثرها خطورة؛ فنحن لا نستطيع أن نعزل تطور اللغة نفسها على ألسنة المبدعين، ولا انفتاح الثقافات على بعضها بعضًا، إضافة إلى أمور كثيرة يصعب حصرها، ولو كان أمر تطور الأدب منحصرًا بالوسيط وحده لكان تأثير هذا الوسيط شاملاً، بمعنى يتحول كل المبدعين في كل مرحلة من المراحل إلى منتجين يعبرون عن المرحلة التي يعيشون فيها؛ أي يتحول كل الشعراء مثلاً إلى كتابة الشعر بشكل واحد حصرًا، فلا يجدون معارضين؛ لأن الوسيط واحد، والناتج واحد، ولما ظهر الشعر الحر مثلاً، وهو أدب نشأ في أحضان الورق، كما نشأ الشعر الشجري، والدائري، والهندسي في العصر المملوكي في أحضان الورق، أيضًا. جاء ظهور الأدب التفاعلي ثمرة لتطور في الفكر عند المبدعين العرب، وهذا التطور هو تراكمي بمعنى لم يأتِ إليه فجأة، وكلما تطور الفكر عبر المضي في الزمن قدمًا، كان هناك استغلال للوسائط التكنولوجية بأقصى ما يستطيع هؤلاء المبدعون الوصول إليه.

إن ربط الظاهرة بتطور حركة التاريخ مسألة منطقية، وحيوية، وفي غاية الأهمية، ولكن ينبغي ألا يقودنا هذا الربط إلى استنتاجات قاصرة عن الوصول بالقارئ إلى مستوى الإقناع؛ فهناك تطور في الفكر، وفي المقابل، هناك تطور في الوسائط الناقلة للفكر، وهذا ما يجعل المبدعين يعيشون العصر في استغلال ما يعبر عن التجربة بوصفهم معاصرين، ويقدمون هذه التجربة للجمهور بوصفهم معاصرين أيضًا، أما قبول التجربة، أو رفضها، فهذا شأن آخر يتصل بإشكاليات التلقي، كما أشرت سابقًا، ولكنني أضيف، هنا، بإيجاز شديد، أن معظم تلك الإشكاليات كانت تحدث بسبب وصول الفكر إلى مستوى راقٍ عند المبدعين، ويمكن أن أضرب مثلاً على ذلك الشاعر أبا تمام؛ فالاستعارة

التي جعلها ريتشاردز *Richards* مظهرًا راقيًا من مظاهر الفعالية الخلاقة بين اللغة والفكر[28]، كانت تنمو تبعًا للتطور الزمني، وكان التشبيه يتراجع أمامها؛ لأنه وسيلة البساطة.

وقد اختبر الناقد عبد القادر الرباعي هذا الأمر من خلال مقارنة التشبيه بالاستعارة في قصائد لشعراء ينتمون إلى عصور مختلفة، فكانت نسبة التشبيه إلى الاستعارة عند امرئ القيس من *2.5* إلى *1*، وعند الفرزدق من *1* إلى *1*، وعند مسلم بن الوليد من *1* إلى *3*، أما عند أبي تمام فهي من *1* إلى *6*، وهذا طبيعي ما دامت العقول التي تبدعها، والأذواق التي تتلقاهما: التشبيه والاستعارة قد أصبحت في الرقي والتثقيف[28]، ويؤكد أن المبدعين أشد وعيًا من النقاد في رؤيتهم للحداثة، ولروح العصر.

كان أبو تمام يعيش في زمن تختلط فيه الشفاهية بالكتابية، وكان الورق وسيطًا لا يُستهان به في نقل المعرفة، ولكنه ليس المسؤول عن ظهور شعر أبي تمام بهذه الصورة، وليس الورق مسؤولاً عن انحراف لغة الشعر عند أدونيس، وإن كان يلعب دورًا كبيرًا في نقل القصيدة للقارئ، وصادف شكلاً معبِّرًا عن التجربة بقوة هو الشعر الحر.. قطب الرحى، إذن، هو رقي فكر المبدعين.

وبطبيعة الحال، ليست كل إشكاليات التلقي ترتد إلى انحراف لغة الشعر؛ فأبو تمام معاصرٌ للبحتري، لكن تلقي شعر البحتري ليس إشكالية، في حين كان تلقي شعر أبي تمام إشكالية، وما كان قوله للمتلقي الجماهيري: "لِمَ لا تفهم ما يُقال" إلا بحثًا عن المتلقي المستقبلي حيث يتيح الزمن رقيًا في الفكر، وينعكس على تلقي الشعر. وقد كان نزار قباني معاصرًا لأدونيس، والاثنان أفضى شعرهما إلى إشكالية في التلقي، لكن الأول كانت الإشكالية حول المحتوى، وليس حول لغة الشعر، ولذلك لم يقل: إن شعري للمستقبل، أما أدونيس، فكانت الإشكالية حول لغة شعره، فقال: أنا أكتب للمستقبل. وما زالت أحلام مستغانمي معاصرة لمحمد سناجلة، وقد أثار عملهما إشكالية في التلقي، ولكن الأولى كانت الإشكالية حول المحتوى، أما الثاني، فحوَّل لغة الرواية نصًّا،

إضافة إلى مكونات العمل الإبداعي الأخرى كاملة، ولم تقل مستغاني عبارة: إن أدبي للمستقبل، بينما قالها سناجلة كثيرًا. كان الشعر الشجري، وبقية الأشكال الأخرى نتيجة لتطور الفكر، وكانت لغة الشعر منحرفة، ولكن الرغبة في مقارعة الموت المتجسد في إهمال الجمهور له كانت ضعيفة، فتخلى الشعراء عن الشكل المناسب لتجاربهم بسهولة.

مأساة المبدعين الحقيقيين الذين انخرطوا في جنس أدبي معين تنحرف لغته عن السائد أو المألوف للناس أنهم يريدون الاستحواذ على الأزمنة الثلاثة معًا؛ فهم يريدون تغطية الماضي ليبهت لونه، وتُشرق ألوانهم، ويريدون أن يتداول الناس أعمالهم في الحاضر؛ ليضيفوا إلى زمن الذات الإنسانية الهش زمنها الحقيقي المقترن بالشعر، ويريدون العيش بقوة في المستقبل بعد أن ترحل هذه الذات جسدًا، فتبقى شعرًا، يؤكد ان هزيمة الشاعر أمام الموت كانت زائفة.

إن هؤلاء المبدعين مغتربون عن العصر، ومغرَّبون عن الحياة اليومية، ومنتمون إلى شيء واحد هو الكلمة التي يُبنى بها العمل الأدبي، وتشاركه في هذا البناء وسائط أخرى؛ لأن القارئ المعاصر ليس يعنيه ما ينتجون، ولا المشاعر الكامنة وراء إنتاج هذا العمل، ما يعنيه هو الدهشة التي ينبغي أن يحافظ المبدعون على إثارتها فيه. وهكذا، لا يجدون حيلة لهم سوى انتظار قارئ المستقبل الذي يتفاعل مع تجاربهم.

وربما تطول فترة الانتظار كثيرًا، فيرحلون عن الدنيا قبل أن يأتي هذا القارئ، خاصة إذا كان الناقد الذي يعضد تلك التجارب نادر الوجود، أو غائبًا، أو ثقيل الحركة. إنها مأساة النقاد الحقيقيين، أيضًا، الذين انخرطوا في نقد مختلف عن السائد أو المألوف للناس: يؤمنون بتجارب المبدعين، ولكن لا يستطيعون ضمان تقبل الناس لها، أو سيرورتها. ولعل ذلك هو سبب إلحاح الروائي سناجلة على المستقبل، ولعل هذا، أيضًا، سبب إلحاح الناقدة البريكي على ضرورة الأخذ به الآن؛ لأنه أدب المستقبل.

## 2 - 2

لن أعود إلى الحديث عن المصطلح عند البريكي ثانية، ولكنني سأتناول تحديدها لمعنى "الأدب التفاعلي"، وأتناوله من زاوية أخرى غير التي تناولتُها في الفصل الأول.

تذكر البريكي ست سمات فنية تميز الأدب التفاعلي من غيره من النصوص[30]:

**الأولى**: أن الأدب التفاعلي يقدم نصًّا مفتوحًا *Open Ended Text*، نصًّا بلا حدود؛ إذ يمكن أن ينشئ المبدع، أيًّا كان نوع إبداعه، نصًّا، ويلقي به في أحد المواقع على الشبكة، ويترك للقراء والمستخدمين حرية إكمال النص كما يشاؤون.

**الثانية**: أن الأدب التفاعلي يمنح المتلقي فرصة الإحساس بأنه مالك لكل ما يقدم على الشبكة؛ أي أنه يُعلي من شأن المتلقي الذي أهمل لسنين طويلة من النقاد والمهتمين بالنص الأدبي.

**الثالثة**: أن الأدب التفاعلي لا يعترف بالمبدع الوحيد للنص، وهذا ما يجعل المتلقين والمستخدمين للنص التفاعلي مشاركين فيه، ومالكين لحق الإضافة والتعديل في النص الأصلي.

**الرابعة**: أن البدايات للأدب التفاعلي غير محددة في بعض النصوص؛ إذ يمكن للمتلقي أن يختار نقطة البدء التي يرغب في البدء بدخول عالم النص من خلالها.

**الخامسة**: أن النهايات له غير موحَّدة في معظم النصوص؛ فتعدد المسارات يعني تعدد الخيارات المتاحة أمام المتلقي، وهذا يؤدي إلى أن يسير كل منهم في اتجاه يختلف عن الاتجاه الذي يسير فيه الآخر.

**السادسة**: أن الأدب التفاعلي يتيح للمتلقين فرصة الحوار الحي والمباشر، وذلك من خلال المواقع ذاتها التي تقدم النص التفاعلي.

ليس بالضرورة أن تجتمع السمات الست السابقة في عمل واحد حتى يسمى تفاعليًّا؛ فقد يكتفي العمل بالسمة الأولى، ولا يخرج عن معنى التفاعل، ولكن وجودها، لا يعطي

الحق للمتلقي في أن يكون مالكًا للعمل، كما جاء في السمة الثانية، بل شريكًا من ضمن شركاء آخرين أسهموا في إنتاجه، ففعلوا ما قام به هو أيضًا. وهذا الأمر، يصعب ضبطه؛ إذ يعتمد تحققه على حجم المساحة التي يتيحها المنتج الأول للنص، وعلى عدد المتفاعلين فيه، وعلى طبيعة الإضافات على الأصل. يتخذ هذا العمل آليات مختلفة، منها: أن يكتب بداية القصة، وعادة ما يوصل تصاعد الأحداث إلى نقطة العقدة، ثم يترك للقراء كتابة نهايات مختلفة، وقد يذكر، هنا، مبتدئ القصة اسمه، وقد يغفل ذلك. ومنها: أن يكتب بداية القصة، ثم يترك لقارئ ما أن يستكمل جزءًا منها، ولقارئ آخر جزءًا آخر، وهكذا، إلى أن تنتهي القصة، ومن الخطأ أن يذكر، هنا، مبتدئ القصة اسمه؛ لأن المساحة المتاحة للقراء أكبر بكثير من المساحة التي أتيحت له. أما أن الأدب التفاعلي لا يعترف بالمبدع الوحيد للنص، فهو خاضع لحركة الزمن؛ فمن يضع اللبنات الأولى للنص، يبقى محفورًا في الذاكرة إلى أن تتكاثر الإضافات، فتبتعد عن الأصل، ولا يعود السؤال عن المبتدئ ذي جدوى، بل الأكثر أهمية هو قدرة اللاحق على تجلية التجربة المحايثة لزمن المتلقي، وقدرتها على التلامس مع قضاياه، وليس بالإمكان القول: إن نقطة البدء منفصلة عن نقطة النهاية، بل إن المنتَج كاملاً، إنْ اكتمل، يتخذ معنى كان الوصول إليه يقتضي قراءة كل ما سبق.

وتخص السمتان: الرابعة، والخامسة الأدبَ التفاعلي الذي يُعرض فيه العمل وفق آلية مختلفة عما سبق، وهو ترك الخيارات للقارئ، كما رأينا في رواية أحمد خالد توفيق "قصة ربع مخيفة"، وأما السمة السادسة، فإنها تخص الأعمال التفاعلية التي تتيح للمتلقي فرصة الحوار الحي والمباشر من خلال ترك مساحة للمتلقي؛ كي يبْدي رأيه فيها، أو يضع نهاية للعمل، كما رأينا في رواية محمد سناجلة "صقيع".

## 3 - 2

وبعد أن تعرِّف البريكي "الإبداع التفاعلي" *Interactive creativity* بقولها: "إنه مجموع الإبداعات، والأدب من أبرزها، التي تولّدت مع توظيف الحاسوب، ولم تكن

موجودة من قبل، أو تطورت من أشكال قديمة، ولكنها اتخذت مع الحاسوب صورًا جديدة في الإنتاج والتلقي"[31]، تحدد أربعة شروط لتحقُّق هذا التعريف[32]:

**الأول:** أن يتحرر مبدعه من الصورة النمطية التقليدية لعلاقة عناصر العملية الإبداعية ببعضها.

**الثاني:** أن يتجاوز الآلية الخطية التقليدية في تقديم النص الأدبي.

**الثالث:** أن يعترف بدور المتلقي في بناء النص، وقدرته على الإسهام فيه.

**الرابع:** أن يحرص على تقديم نص حيوي، تتحقق فيه روح التفاعل؛ لتنطبق عليه صفة التفاعلية.

هذه الشروط ليست موجَّهة إلى الناقد، ولا إلى الجمهور، بل موجَّهة إلى منتج العمل التفاعلي، ولكن على الناقد أن يتوخى تحققها في العمل الذي سيتناوله بالتحليل، وعلى الجمهور أن يعرف طبيعة العمل المقدم إليه تحت مسمى "تفاعلي". إن فرض الشروط على المبدعين، في حقيقة الأمر، ليس مجديًا؛ لأن هؤلاء ينطلقون من نقطة الحرية المطلقة، ونتاج هذه الانطلاقة هو الذي يفرض الشروط على النقد. هناك، دائمًا، مبادئ جوهرية تبقى موجودة، وهدفها الإبقاء على مسمى الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا النتاج.

ربما تكون البريكي أدركت هذه النقطة التي أتحدث عنها، فقالت في آخر كتابها "الكتابة والتكنولوجيا" تحت عنوان "ملحق: الرواية التفاعلية" ما نصه: "يجب التأكيد، في ختام هذه المقالة، على أهمية توافر الموهبة والأدوات الفنية، قبل توافر الأدوات التقنية؛ لأن التقنيات لا تصنع المبدع، وامتلاك الإنسان للموهبة الفنية هو فقط ما يؤهله لأن يوضع في مصاف الأدباء"[33]. وتعلل هذه الإضافة بقولها: "لأن كثيرًا من الناس ظنوا أن الأدب قد أصبح مطية سهلة في ضوء سهولة النشر التي تتيحها شبكة الإنترنت، وأصبح بإمكان كل إنسان أن يزعم كونه شاعرًا أو قاصًّا أو روائيًّا بمجرد أن يستطيع أن يكتب نصًّا، أيًّا كان مستواه، وأن يطعِّمه ببعض التقنيات البسيطة أو المعقدة التي يقوم بها أحد خبراء البرمجة الحاسوبية؛ لينتُجَ نصٌّ هو عبارة عن رصف كلمات وتقنيات،

يصعب أن تنتظم في سياق واحد، ولكن ذلك المنتَج يدعي بالأدب نسبًا، **ويصبح منتجه** أدبيًا"[34].

وتصل إلى نتيجة مفصلية، بعد هذا التعليل، تستحضر من خلالها حاجة الأدب التفاعلي للذاكرة الجمعية، أو الجمهور الذي يمنحه الحَياة، فتقول: "إن الأعمال التي لا تصدر عن موهبة أصيلة، لا بد من أن تتساقط من ذاكرة التاريخ الإبداعي تلقائيًّا، بغض النظر عن مستوى التقنيات المستخدمة فيها؛ فهي، بضعفها الفني، لن تستطيع أن تنافس أعمالاً أدبية خُلدت على مدى قرون، على الرغم من أنها لم تستعمل سوى الورق والحبر، وهما الأداتان الأوليتان للكتابة"[35]. نلاحظ، هنا، أن البريكي تعطي للموهبة التي تقترن طبيعتها بالحرية والإبداع الأهمية الكبرى، هذا من ناحية أولى، وأنها لا تجعل خلود العمل الإبداعي محصورًا، حتى في المستقبل، بالعمل التفاعلي؛ فما كُتب بالحبر على الورق قادر على البقاء ما دام صاحبه يمتلك هذه الموهبة، هذا من ناحية ثانية.

ولكن الملاحظة الجديرة بالذكر، أن البريكي، على الرغم من تميُّز خطابها، قد بدأت تخرج من ظلال الخطاب النقدي عند المبدعين التفاعليين، فتستجيب لرؤيتها الخاصة، وأن حرارة الحماسة للأدب التفاعلي ما زالت قائمة، ولكن داخلها شيء من المراجعة التي تفضي إلى تغيير في المسار، أو تطوير له بحيث يتجه للأصوب. قد تكون الأسباب التي أدت إلى ذلك: البعد الزمني عن نقطة انطلاق التجربة التفاعلية الأولى، والبحث عن خطاب نقدي يدعمها، وتطور خطابها النقدي، ومعاينتها لما آلت إليه الكتابة على الإنترنت حيث تكاثرت الأعمال التي تصف نفسها بكلمة "التفاعلية".

## .3.

### ملاحظات ختامية

### 3 - 1

اقترن الخطاب النقدي عند الروائي محمد سناجلة بوصف ما أنتجه للجمهور "أدب المستقبل"، في مقابل وصف الرافضين لهذا الأدب بأوصاف مختلفة منها: العقلية العربية المترسخة بها العادة على النسج على مثال سابق، وبالتالي، فهي ترفض الجديد والمحدث باعتباره عملاً من الرجس الذي تتبغي محاربته[36]، والنمطية في كل شيء حتى في الفعل الإبداعي[37]. أما الرواية العربية / الورقية فقد بدأت بداية عرجاء؛ لأن خيالها كان خيالاً سلفيًا ارتداديًا"[38]، وأن الإنسان المعاصر بحاجة إلى "رواية أخرى جديدة ومختلفة؛ لتعبر عنه وعن واقعه الجديد، وهذه الرواية هي رواية الواقعية الرقمية"[39].

إن إيمان المبدعين في الشرق أو الغرب، عبر فترات مختلفة من الزمن، بأن هناك شيئًا جديدًا، يُعد ذريعة لنعت الراهن بالعقبة التي تحول دون انتشار إبداعه، وقد يغالي البعض في ذلك، فيذهب إلى أن المخالفين له هم "جامدون"، كما فعل خليل مطران في الدعوة للشعر المقطعي، أو أن الراضين بالسائد هم "تقليديون"، وما أنتجوا سيغير خريطة الشعر العربي، كما فعلت نازك الملائكة، أو سيقلب الأدب قرنًا من الزمن، كما فعلت كارولين سميلس *Caroline Smailes*. وليست هذه المسألة متعلقة بالمبدعين من الشعراء أو الروائيين، فقد تمتد إلى النقاد حين يعتقدون أن الأفكار التي ينادون بها جديدة، فينعتون المعارضين لهم بالتخلف والجزئية والسطحية والشخصانية، كما فعل كمال أبو ديب في الدعوة للبنيوية[40]. وهذا ما يجعلنا نصل إلى حقيقة مؤلمة، يمكن إجمالها في القول: لا توجد إفادة حقيقية في إستراتيجية الخطاب عند أولئك الذين يأتون بشيء جديد من تجارب السابقين؛ فالرومانسية كانت ثورة على الكلاسيكية، ولكن مبادئها صارت بعد ذلك قيودًا تحول دون تطور الأدب، فسقطت؛ لتقوم حركة أخرى، وسقطت الأخرى؛ لتقوم

أخرى.. لكن القادر من مبادئ كل حركة على البقاء ظل حيًّا إلى اليوم، وسيظل كذلك في المستقبل.

ترتد المفردات الشائعة في الخطاب التفاعلي عند المبدعين: السلفية، النمطية، التخلف.. إلى قاسم مشترك أعظم، وهو الجمود أو التمسك بالحاضر الذي انحدر، بطبيعة الحال، عن الماضي. أما الجُمل المحفِّزة في الخطاب عند النقاد، فهي مجتمعة إلى حد كبير في أقول ناقدين:

الأول عند سعيد يقطين في قوله: "لقد دخلت الدراسات الأدبية مرحلة جديدة من البحث، وتولدت مصطلحات ومفاهيم جديدة، لكننا ما نزال بمنأى عن التفاعل معها، أو استيعاب الخلفيات التي تحددها. ظهرت مفاهيم تتصل بالنص المترابط، والتفاعلية، والفضاء الشبكي، والواقع الافتراضي، والأدب التفاعلي، ونحن ما نزال أسيري مفاهيم تتصل بالنص الشفوي أو الكتابي، ولم نرقَ بعد إلى مستوى التعامل مع النص الإلكتروني"[41]، وفي قوله: "إن الرهان الأساس بالنسبة للنقد الروائي هو التطور والمواكبة والارتقاء إلى العصر، وإلا فإننا سنفتح أعيننا على ما يتجدد، نجد الآخرين قد سبقونا بعقود لا يمكن قياسها، وبالتالي لا يمكن تداركها"[42]، وفي قوله: "تفتح المعلوميات وتكنولوجيا التواصل مجالات هامة وخصبة للإبداع والنقد، فهل بدأنا ندخل العصر الإبداعي الجديد، أم أن علاقاتنا بالتكنولوجيا ما تزال محفوفة بقصر النظر، وبأوهام أن العلم يقتل الإبداع؟ تصوران مختلفان أيهما سلكناه يحدد إبداعنا، وطريقة قراءتنا وتواصلنا مع الآخر، فلنقتحم العصر قبل فوات الأوان"[43].

والثاني عند فاطمة البريكي في قولها: "أعتقد أننا، حتى الآن، نقف على عتبة عصر الإبداع الأدبي التكنولوجي الحقيقي، وأننا لا نزال نتهجى أبجديته في الوقت الذي يقطع الأدب الغربي أشواطًا قد تُقدر بالأميال في هذا المجال"[44]، وفي قولها: "لا أريد التشاؤم في التنبؤ قياسًا على ما كان، فأقول: إننا سنحتاج إلى مائة عام أخرى؛ كي نستطيع بلوغ مستوى المنافسة مع الرواية الغربية في شكلها الراهن، والتي لا نعلم في أي فلك ستدور

آنذاك"[45]. وفي قولها: "إن ركب الحضارة يمضي، ولا بد لنا من اللحاق به، إذا كنا عجزنا أن نكون قادته"[46]. وجميعها ترتد، أيضًا، إلى قاسم مشترك أعظم هو الجمود المقترن بالشعور بالهزيمة أمام الأخر.

## 3 - 2

أعترف أن الهدف عند المبدعين والنقاد هو هدف نبيل، ولكن إستراتيجية الخطاب ليست على درجة عالية من معرفة الجمهور الذي تخاطبه، وكما أشرت سابقًا، تُرتكب الأخطاء نفسها؛ فليس يعني هذا الجمهور أن يلهث وراء الغرب حتى يجاريه في التعبير عن تجربته، ما دامت الأشكال الإبداعية التي يتعامل معها، يستطيع أن يجد نفسه إنسانًا فيها. ولا يعني هذا ألا يبحث المبدعون عن أشكال أخرى قادرة على التعبير عن تجاربهم، وصالحة للتعبير عن الإنسان الذي يتلقاها، وهنا، تأتي مهمة الناقد. وفي هذا الصدد، ليس مقبولاً من الناقد، الآن، أن ينساق في تيار واحد، يدعي أنه المستقبل، ويحث الجمهور على اللحاق بركبه، وإلا بات متخلفًا عن هذا العصر؛ فمهمة النقد، أيًّا كان هذا النقد، كما يقول الناقد تيري إيجلتون *Egelton Terry*: "أن يمهد الطريق الصعبة بين النص والقارئ، أن يدرس النص، ويوسع من مجالة؛ لكي يصبح أسهل استهلاكًا"[47]، وليس الترويج له قبل أن يستطيع المتلقي استهلاكه، على الناقد أن يمارس مهمته في تمهيد تلك الطريق، ثم يترك نسبة الاستهلاك، إما أن ترتفع فيعيش العمل، وإما أن تنخفض فيذوي ويموت وحده.

## 3 - 3

إن الخطاب التنظيري الموجَّه للجمهور من قبل المبدعين التفاعليين، ونقد الخطاب الموجَّه للجمهور من قبل النقاد المتحمسين بصورة جارفة لأعمالهم، جعل بعض الروائيين يعبرون عن التخوف من المستقبل، وسأتوقف، هنا، عند رؤية الروائي الإماراتي علي أبو الريش.

عن الموقف من الأدب التفاعلي، يقول أبو الريش: "ثمة مخاوف حقيقية من نوع كهذا من الكتابة؛ لأن الإبداع يجب أن تكون له قوانينه، وأسسه، والكتابة وفق شروط الفضاءات الواسعة محفوفة بالمخاطر؛ لأننا هنا أمام ثوب فضفاض، وإن الأدب يحتاج إلى نوع من التقنين والتقويم لكل الأعمال، وإلا فنحن أمام اضمحلال ثقافي، وهذا ما يدفعنا للسؤال: أين كنا؟، وأين أصبحنا؟، إن الكمبيوتر وجد للمساهمة في توسيع مدارك وأفق الإنسان والتواصل في ثوانٍ، لكنه سلاح ذو حدين، فنحن نستخدم السكين لنتناول تفاحة، كما أن السكين نفسها قد تستخدم حتى لقتل شخص، أنا مع وضع الحدود الصارمة للأدب"[48].

يُلاحظ أن هذه المخاوف تعود إلى ضبابية الأسس العامة التي تحدد ملامح هذا الأدب، ويصبح الأمر أكثر صعوبة حين نضع التراث المنجز في الرواية، والأعمال الروائية التفاعلية مقابلها؛ تلك لها ملامحها، ونقدها، وهذه تزاحمها لتحل مكانها، في الوقت الذي تغيب فيه ملامحها، وملامح نقدها. وفي حالة كهذه، يتصور المرء أن الروايتين تخوضان معركة شرسة؛ لتبقى واحدة منهما. ولهذا، ينتصر الروائي لما يطمئن إليه، ويرى في مزاحمة الأخرى خطورة على حياة الرواية بوصفها جنسًا أدبيًّا، فيقول أبو الريش عن جدوى القيمة الإبداعية والفكرية للأدب التفاعلي: "إن في الأدب التفاعلي خطورة كبيرة؛ لأن الأدب رؤى إنسانية، وهو ما يصلح في عالم الشعر، أو القصة، أو الرواية. وعندما اشترك عبد الرحمن منيف مع سواه في كتابة نص روائي، كانت بينهما نقاط التقاء في الرؤية، بيد أن تتالي مئات أو آلاف الأشخاص من ذوي الإمكانات والرؤى المختلفة على كتابة نص ما، لن يكون أكثر من فنتازيا. إنها عودة تذكر بما قام به إخوان الصفا وخلان الوفا حين خلطوا بين رؤى فيثاغورث وأفلاطون وغيرهما لإنتاج رؤية مختلفة، هدموا خلالها ثوابت كثيرة"[49]. ما يريد أبو الريش، تأكيد أن الجدوى تنحصر في خصوصية ما ينتجه المبدع؛ فهو يحمل رؤية إنسانية نابعة عن تجربة ذاتية، ولكنها صالحة لتعبر عن الإنسان أيضًا، غير أن ملكيتها يجب أن تبقى للمبدع وحده، وخروجها عن تلك الملكية يحطم القوانين النقدية التي يمكن أن يمارسها الناقد عليها.

وأما عن نبوءته بمستقبل هذا النوع من الكتابة، فيقول: "أعترف بأن المستقبل مخيف، في ظل أفكار عشوائية كهذه، تهاجمنا من كل حدب وصوب"[50]. ولنا أن نتساءل: ما الذي دفع أبو الريش إلى التنبؤ بهذا المستقبل المخيف؟ أعتقد أن الإجابة أوحى بها قوله التالي: "أفكار عشوائية"؛ فما جعل الأمور تسير إلى هذه النقطة هو الأخطاء التي جاءت في إستراتيجية الخطاب عند بعض المبدعين التفاعليين، والتي تابعها بعض النقاد التفاعليين. إن الروائي أبو الريش، ربما يكون واحدًا من كُثر لهم المواقف نفسها، ولكن تلك المواقف ما زالت غائبة عنا، وما دمنا قرأنا رؤية هذا الروائي، فإن هذا يتطلب تأكيد ما ذهبت إليه في هذا الفصل، وهو أن يُحسن المبدعون خطابهم للجمهور، وكذلك النقاد الذين تصدوا لنقد الأعمال التفاعلية، فيؤدوا المهمة الحقيقية المنوطة بهم، وهي تقريب الأعمال الإبداعية إلى الجمهور، ليس بوصفها بديلاً عن السائد والمألوف، بل بوصفها حياةً تريد أن تجد لها مكانًا في حياتنا اليومية إلى جانب حياة أخرى مألوفة لنا.

مهمة الناقد السابقة ضرورية، ولن يغفر له المبدعون، ولا الجمهور إنْ أدار ظهره لهذه التجارب التي تنبثق هنا وهناك، أليست حركة المبدعين المستمرة للحديث عن تجاربهم للجمهور، رغبةً في أن يعيش ما أنتجوا في القلوب والعقول، فقاموا هم بالدور المنوط بالناقد؟ أوليس موت تجارب كثيرة، كان يمكن لها أن تعيش، ولكن ثقل حركة الناقد، أو إغفالها، هو ما أدى إلى ضعفها، ثم موتها؟ الأسئلة الاستنكارية كثيرة، ولكنها تريد أن تصل إلى نقطة جوهرية، وهي حاجة المبدعين إلى النقاد الذين يُحسنون إستراتيجية الخطاب الموجَّه للجمهور.

إن ممارسة تلك المهمة، ستدفع الجمهور إلى الاطلاع على العمل، والبحث عن النقاط التي تتلامس مع تجربته الإنسانية، أو تجتذب عواطفه، أو تتلاقى مع شيء من تفكيره.. وهذا سيدفع إلى توالد المتلقين الافتراضيين للعمل، وقد يدفع إلى توالد مبدعين حقيقيين، إنْ وجدوا في هذه التجارب ما يستطيع أن يعبِّر عن تجاربهم، أيضًا، إلى تقليده، وكذلك الأمر بالنسبة إلى نقده.

## الهوامش

(1) رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي:

http://www.arab-ewriters.com

(2) المرجع السابق.

(3) المرجع السابق.

(4) المرجع السابق.

(5) المرجع السابق (التقديم).

(6) المرجع السابق.

(7) المرجع السابق.

(8) المرجع السابق.

(9) المرجع السابق.

(10) حوار مع محمد سناجلة، أجراه: مي إسماعيل، رنا جوهر، صحيفة الأهرام، القاهرة، 11 نوفمبر 2008.

(11) المرجع السابق.

(12) رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي.

(13) المرجع السابق.

(14) مفاهيم نقدية، ترجمة: محمد عصفور، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، فبراير 1987، ص 355.

(15) رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي.

(16) المرجع السابق.

(17) أخبار وقضايا، مجلة شعر، ع 3، بيروت 1957، ص 114.

(18) الشعرية العربية، دار الآداب، ط 3، بيروت 1989، ص 107.

(19) رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي.

(20) زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت 1978، ص 44.

(21) الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، دار العودة، ط1، بيروت 1978، 3 / 167.

(22) المرجع السابق نفسه.

(23) زمن الشعر، ص 78.

(24) انظر: فضاءات الإبداع الأدبي في عصر التكنولوجيا الرقمية، العالم العربي للنشر والتوزيع، دبي 2008، ص 12.

(25) رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي.

(26) المرجع السابق.

(27) المرجع السابق.

(28) انظر: عبد القادر الرباعي: الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم، الرياض 1984، ص 95.

(29) انظر: المرجع السابق، ص 107 ـ 110.

(30) انظر: فضاءات الإبداع الأدبي، ص 20 ـ 22.

(31) المرجع السابق، ص 50.

(32) انظر: المرجع السابق نفسه.

(33) الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء 2008، ص 155.

(34) المرجع السابق نفسه.

(35) المرجع السابق، ص 165.

(36) انظر: رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي.

(37) انظر: المرجع السابق.

(38) انظر: المرجع السابق.

(39) انظر: المرجع السابق.

(40) انظر كتابي: الخطاب النقدي وقراءة التراث، عالم الكتب الحديث، الأردن 2007، ص 104 ـ 105.

(41) يقطين، سعيد: من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء 2005. ص 208 ـ 209.

(42) المرجع السابق، ص 209.

(43) المرجع السابق، ص 210.

(44) فضاءات الإبداع الأدبي، ص *25*.

(45) المرجع السابق، ص *29*.

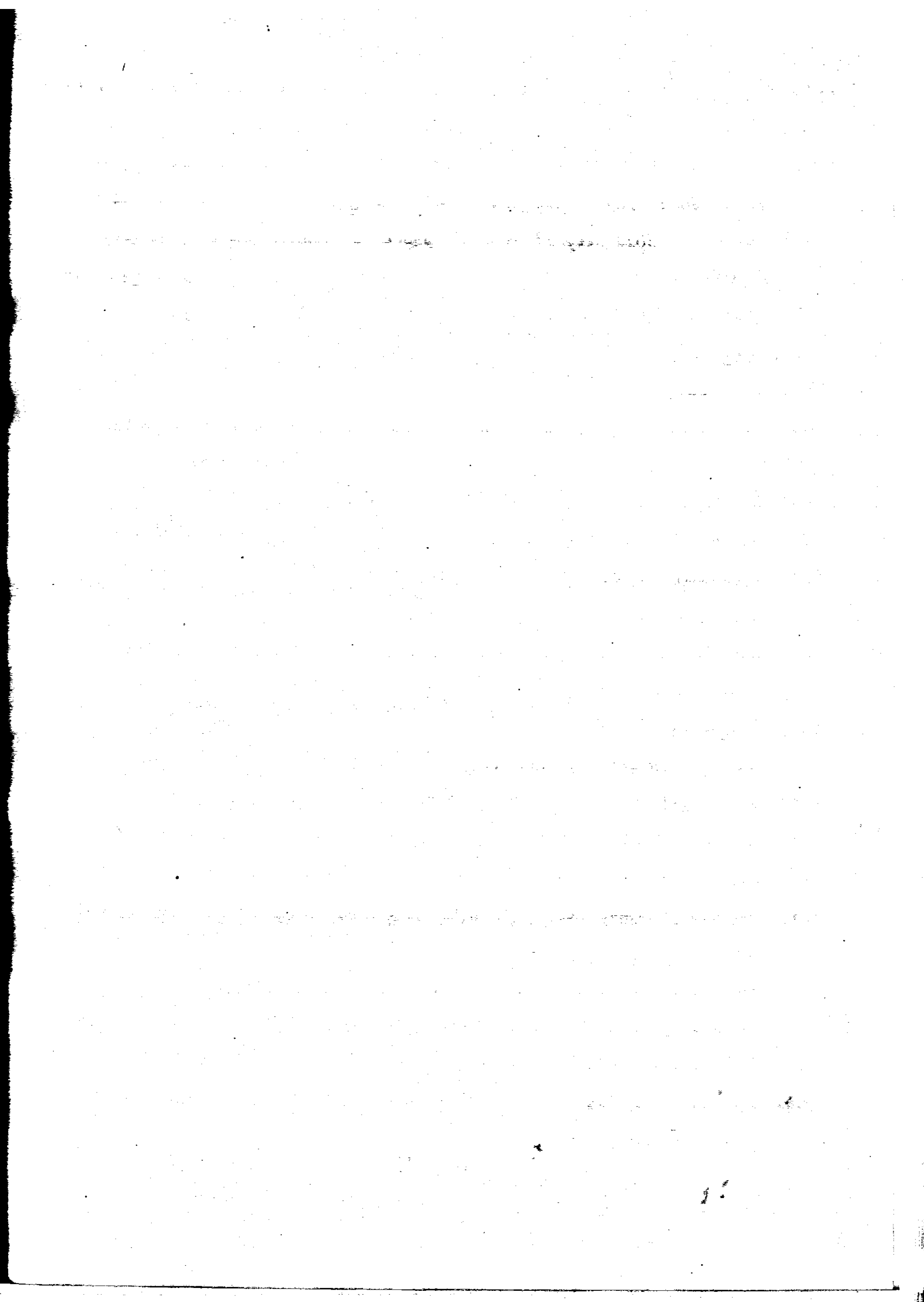
(46) المرجع السابق، ص *53*.

(47) النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة *2005*، ص *27*.

(48) أجرى الحوار: إبراهيم اليوسف، صحيفة الخليج، الشارقة، *13* نوفمبر *2011*.

(49) المرجع السابق.

(50) المرجع السابق.



من خلال المكتبة التفاعلية، تتحقق مقولة: "العالم قرية صغيرة" فعلاً؛ إذ لم تعد المعلومات، أيًّا كان نوعها، بيد قطب واحد؛ فالقارئ سيتعرَّف كلَّ ما يُنشر في حقل اختصاصه أو اهتمامه، ويسيطر على معرفته المتنامية، ويشارك في صنع الأفكار، ويحكم عليها.

المؤلف

# الفصل الخامس

---

# المكتبة التفاعلية والأدب

# - 1 -

## المعنى والأسس العامة

### 1 - 1

تعني المكتبة التفاعلية *Interactivity Library*: قاعدة بيانات بالإنتاج العلمي تتاح للقارئ على الإنترنت، وتكون هناك روابط تشعبية *Hyperlinks* للعناوين، سواء أكان على مستوى الكتب أو البحوث أو المقالات ورقيًا أو إلكترونيًا، تمكن القارئ من تصفح ما أنتجه بصيغة *PDF*، وهذا يقتضي تواصل القارئ مع الصفحة الرئيسة للمكتبة، واختيار المكان المناسب ليضيف ما يعتقد أن جهود السابقين لم تصل إليه، ويصحح إن وردت أخطاء فيه؛ أي يشعر القارئ أنه يشارك في بنائها، وأن ثراءها هو مسؤوليته، وفي الوقت نفسه، يعمل المشرفون على المكتبة التفاعلية للحفاظ على هذا الثراء.

ويمكن الإفادة من تجربة الموسوعة الحرة *Wikipedia* في إتاحة المجال للقارئ الافتراضي نفسه حتى يضيف إليها البيانات الرئيسة لما يعتقد أنه يخدم البحث العلمي في التخصص المطلوب، ويربطها بالنص الأصلي، خاصة أن بعض الجامعات العربية صارت تعلن عن الرسائل الجامعية التي تُناقش فيها، وتضع هذه الرسائل في متناول القارئ بصيغة *PDF*، وذلك دون الحاجة إلى جهة أخرى تكون مركز إيداع للرسائل، أو تكون منظمة لحركة البحث العلمي. ولا بأس في دخول قارئ آخر لإجراء تعديلات على ما قام به آخر، أو يحذف ما يعتقد أن هذا الآخر كانت مشاركته خارج محتوى المكتبة، أو تقوم الجامعات نفسها بمهمة هذا القارئ الافتراضي.

### 1 - 2

دعت فاطمة البريكي إلى إنشاء مثل هذه القاعدة الببليوغرافية في مقالة نشرتها في 10 نوفمبر 2005، وأكدت فيها ضرورة تكاتف جهود أطراف كثيرة للإسهام في إنشائها، وقالت: "يجب تشكيل لجنة موسعة تشمل متخصصين في فروع العلوم والمعارف المختلفة من جميع أنحاء الوطن العربي، وتكليفها بوضع الهيكل الأساسي لهذه القاعدة،

وتكليف عدد من المبرمجين الماهرين بإعداد الموقع الإلكتروني الخاص بها، ثم استقطاب المتطوعين من خلال الإعلان على الشبكة عن الحاجة إلى متطوعين لإعداد قاعدة بيانات عربية موسوعية، يضيف فيها كل متطوع لبنة معرفية إلى هذا البناء الذي وضعت اللجنة التخصصية حجر أساسه، وتخضع الإضافة لرقابة اللجنة المتخصصة التي تتولى المعلومات للتأكد من صحة ما يُضاف، وتصحيح الأخطاء المحتملة"[1].

لقد أدركت البريكي أن هناك مشكلات تواجهنا في التعامل مع الكتاب بصورته الورقية، وأن التقنية لن تكون الحل الأمثل بحيث نستغني عن الكتاب ونعتمد على المقالات الموجودة على الشبكة، ولكنه، بصورته الإلكترونية يستطع أن يحدَّ من تصاعد منسوب تلك المشكلات إلى درجة لا يمكن التنبؤ بها.

ولعل أكثر مشكلاتنا تجاه الكتاب تتجلى في العناصر الآتية:

**أولاً**: غير قابل لإجراء التعديلات أو الإضافات أو التصويبات إلا في طبعات لاحقة، ويغدو الأمر بالغ الصعوبة حينما يتعلق التأليف بالمعلومات العلمية التي أفرزتها تجارب أو اكتشافات حديثة، أو بالببليوغرافيا التي سأتناولها بالتفصيل.

**ثانيًا**: غير قابل للانتشار في شتى أصقاع العالم، فقد يصل إلى أماكن واسعة بسبب المعارض الدولية، ولكنه يبقى قاصرًا، بطبيعته، عن الوصول إلى القارئ الافتراضي أينما كان.

**ثالثًا**: لا يستطيع مواكبة السرعة التي يحتاج إليها الباحث في إيجاد المعلومة المطلوبة، خاصة حين يتعامل مع المعاجم، أو الموسوعات، أو حتى الكتب التي تتألف من أجزاء.

**رابعًا**: أصبح شراؤه عبئًا على ميزانية القارئ الجماهيري، وأصبح إنتاجه عبئًا على دور النشر نفسها؛ فهذه الدور تعاني نقصًا حادًا في عدد المشترين للكتب، وأسعار الورق آخذة في الارتفاع، ويخضع حساب ثمن الكتاب، بوصفه سلعة عند أصحاب دور النشر، لاعتبارات مختلفة قد لا تتصل بعمق وشمولية المعرفة التي يتضمنها.

وهناك ميزات للكتاب بصورته الورقية في مقابل الكتاب بصورته الإلكترونية، تناولها سعيد يقطين[2]، وفاطمة البريكي بشيء من التوسع[3]، لكنني عرضتُ المشكلات السابقة ليس للتقليل من قيمة الكتاب الورقي، بل من الزاوية التي تعنيني في هذا الفصل، وهي وصول الكتاب إلى القارئ عن طريق الروابط التشعبية؛ لأن ضعف وصوله إليه، ينعكس على تنمية البحث العلمي، من جهة أولى، وعلى تنمية الثقافة الجماهيرية سلبًا، من جهة أخرى.

وحتى ندرك حجم المشكلات السابقة، ينبغي معاينة واقع البحث العلمي لدينا، وما سأقوله في الأجزاء اللاحقة عن اللغة العربية والترجمة، يمكن أن يقال، أيضًا، عن حقول أخرى. وقد طرحت بعض ما سأقوله في "التفكير النقدي وتحولات الثقافة: تشكل الرؤية في ظل حوار الثقافات"[4]، ولكنني سأضيف، هنا، ما أعتقد أن متغيرات العصر فرضت أن يُقال برؤية أخرى، وعلى وجه الخصوص ما يتعلق بطبيعة المكتبة التفاعلية، ودورها الحيوي في إحداث تقدم إيجابي في حركة البحث العلمي، وفي تنمية الأدب التفاعلي.

- 2 -

## قراءة في واقع البحث العلمي

### 2 - 1

ما يجري على السطح يُظهر أن كل شيء يسير على ما يرام؛ فالمرتادون للمكتبات العربية في حركة مستمرة على الرغم من تراجع كثافتها في السنوات الخمس الأخيرة، والمؤلفون والمترجمون يضخون إلى دور النشر كتبًا يجري تداولها بين الناس بعد حين، والبحوث العلمية المحكمة تُنشر هنا وهناك، والرسائل الجامعية تُناقَش، أيضًا، هنا وهناك، والمؤتمرات تُعقد في الشرق والغرب.. ولكن: هل ما يجري على هذا السطح يعكس الأمر فعليًّا؟ ولتبسيط الإجابة، يبدو من الضرورة بمكان تحديد موقعنا على خارطة البحث العلمي في العالم، ليس من أجل إعلاء الآخر في مقابل تضاؤل (النحن)، ولكن للإجابة عن السؤال: أين أخطأنا؟ في عام *2008* فاجأتنا إحصائية لجامعة "شنغهاي"

حول أفضل 500 جامعة في العالم، وفق معايير وضعتها الجامعة نفسها، منها: جودة التعليم، وجودة الكلية، ومخرجات البحث العلمي، وحجم المؤسسة؛ فقد خلت النتيجة من مسمى أي جامعة عربية ضمن تلك الإحصائية. جاء تسلسل عدد الجامعات التي تتوافر فيها تلك المعايير على النحو الآتي: الولايات المتحدة الأمريكية (168)، بريطانيا وألمانيا (40)، اليابان (34)، كندا وإيطاليا (23)، فرنسا (21)، أستراليا (14)، هولندا (12)، السويد (11)، سويسرا (8)، إسرائيل (7)، بلجيكيا (7)، النمسا (6)، الدنمارك (5)، فنلندا (5)، والنرويج (4)، وأخيرًا، روسيا (2).

تقول رانيا حسن، وسعيد شعيب، وهما الإعلاميان اللذان اعتمدتُ عليهما في نقل ما سبق: "فإذا كنا سنُسلّم بموضوعية هذا البحث وصحته، فإن السؤال الذي يطرح نفسه بقوة، هو لماذا أخفقت كل الجامعات العربية في تلبية الشروط والمعايير القياسية، وأين أخطأنا؟ وهل المشكلة تكمن في النظام التعليمي العربي، أم في النظام السياسي وما يعتريه من أزمات تؤثر بالسلب في التعليم؟ أم هي مجموعة عوامل أدت إلى ذلك؟"[5].

وللإجابة عن الأسئلة السابقة، التقت مجلة "دبي الثقافية" مجموعة من أساتذة الجامعات العربية لتتعرف الأسباب التي أدت إلى تلك النتيجة. وقد جاءت الأسباب محصورة في النقاط الآتية[6]:

**الأولى:** الهدف من الدراسات العليا أصبح عند الطالب هو الحصول على الشهادة، وليس متابعة البحث العلمي.

**الثانية:** الميزانية المخصصة للبحث العلمي في جامعاتنا ما زالت ضعيفة.

**الثالثة:** عدم توافر الحرية الأكاديمية الكافية.

**الرابعة:** ضعف تدريب التلاميذ في المدارس الابتدائية على رؤية ما حولهم بعيون وعقول واعية ومتفتحة، وقادرة على التقاط مفردات الحياة والحكم عليها أو التعامل معها بفهم.

وعلى الرغم من تشكيك بعض الأكاديميين في مصداقية النتيجة الَتي توصلت إليها جامعة شنغهاي، فإن هذا التشكيك ينبغي ألا يصرف أنظارنا عن تفحُّص واقع البحث العلمي لدينا، وإسهام المكتبة العربية التي اقتصر دورها على تقديم الخدمة الورقية غالبًا، والفهرسة الإلكترونية لمحتوياتها على الإنترنت أحيانًا. وأعتقد أن الأسباب السابقة لا تكفي لتعليل ما توصلت إليه الجامعة؛ فالقضية بأكملها ترتد إلى رؤية الآخر غير الواضحة لحركة البحث العلمي، وإلى تقصيرنا الإعلامي في الترويج لإنجازات جامعاتنا العربية، وفي التعاون الفعال بين الجامعات على مستوى البحث العلمي في الدكتوراه والماجستير خاصة.

لقد أسهمت العولمة *Globalization* في تأسيس ما يمكن تسميته "ثقافة الاستهلاك"، بمعنى أن قياس الجودة لا يتعلق بالجوانب الروحية التي تميها الجامعات في المجتمع بل بمقدار ما يُنجز ماديًّا، أو رقميًّا، ولعل هذا ما دفع بعض الجامعات إلى تقوية دعم البحوث في العلوم النظرية والتطبيقية، وفي المقابل، إضعاف مساندة البحوث في العلوم الإنسانية والاجتماعية.

## 2 - 2

إن حركة البحث العلمي ينبغي أن تكون في توازن، كما هو الحال في التوازن البيئي: كل مؤثر في مكان ما، يؤثر في آخر في مكان آخر؛ فعلى سبيل المثال: كان إهمال وجود تخصص الأدب الشعبي *Folk literatur* كافيًا ليحدث ضعفًا ما في الارتباط بماضينا، وبتقاليدنا وعاداتنا.. وفي ضياع نصوص شعبية كثيرة بسبب غياب البحث العلمي الذي يوثقها، ويدرسها، وغياب العناوين الكثيرة التي تتناول الأدب الشعبي عن أغلفة الكتب في المكتبة العربية، كما هو الحال في تخصصات أخرى.

ما يحدث في حياتنا الثقافية هو من صنعنا نحن، قبل أن يكون من صنع الآخر؛ فثقافة الاستهلاك ليست قادرة على التأثير فينا، إلا إذا سمحنا لها بهذا التأثير، والتقصير عن تحصيل المعرفة لا يحدث إلا إذا تركنا القراءة.. وحينما نهمل النظرة إلى أنفسنا نحمِّل

الآخر مسؤولية الخطأ الذي حدث؛ لأن طاقاتنا ينبغي أن تتجه إلى حُسن إدارة الحياة وليس إلى مواجهتها.

يُلقى جزء كبير من المسؤولية على المكتبة العربية؛ لتقصيرها في الترويج لمقتنياتها؛ فقد اكتفت بتوفير الكتب الضرورية للقارئ، وانتظار قدومه إليها، ونسيت أنها مسؤولة مسؤوليةً مباشرة عن توافر القوة المغناطيسية الجاذبة إليها. ولتقصيرها عن وضع قواعد معلومات شاملة بين أيدي الباحثين، ما أدى إلى الترهل في البحث العلمي الذي نعاني من شيوعه. ويُقصد بالترهل، هنا، تكرار المشي في الخطى السابقة، دون إضافات تُذكر إلى تلك الخطى.

## 2 - 3

وحتى أتحدث عن الواقع، بعيدًا عن الافتراضات، فقد رصدتُ في كتابي "دراسات حديثة في الأدب الجاهلي: ببليوغرافيا" عددًا كبيرًا من الرسائل الجامعية، والبحوث العلمية المنشورة في الدوريات المحكمة، تسير في خطى السابقين، دون أن تعرف هؤلاء السابقين، أو تتاح لأصحابها الفرصة للاطلاع على إنجازاتهم، وسجلت في هذا الكتاب ملاحظاتٍ، سأذكر منها الملاحظات المتعلقة بطبيعة الكتاب الورقية[7]:

**الأولى:** اهتمت الجامعات العربية بالأدب الجاهلي اهتمامًا بالغًا، وهذا يظهر في كثرة الرسائل الجامعية التي تتناوله، وعملت جهات رسمية وخاصة على نشر بعضها، وعلى نشر دراسات أخرى، ليست في الأصل رسائل جامعية، وما يُقال عن الأدب الجاهلي، يُقال عن الأدب القديم كاملاً. هذا الاهتمام البالغ طغى على العصر الحديث بحيث يكاد ارتباطنا الثقافي يتعلق بالماضي أكثر من تعلقه بالحاضر.

**الثانية:** تكرار تناول ظاهرة ما، أو قضية ما في الشعر الجاهلي أكثر من مرة، وربما يعود ذلك إلى ضعف التنسيق بين الجامعات العربية، أو إلى ضعف التبادل الثقافي بين البلدان العربية بصورة عامة.

الثالثة: تأخُّر في ترجمة الدراسات الاستشراقية إلى العربية، وقلة عددها، وتركيز جهود المترجمين على ترجمة الدراسات القديمة نسبيًّا، إضافة إلى تكرار في ترجمة مقالات بعينها.

ولخّصتُ وسائلَ النهوض بدراسة الأدب الجاهلي على النحو الآتي[8]:

**الأولى:** أن تُخصِّص الجامعاتُ العربية دراساتٍ ببليوغرافية لرسائلها الجامعية، وتصدرها بشكل دوري، وتتولى إحدى هذه الجامعات مهمة إصدار دراسات ببليوغرافية موحّدة وفق التخصص، وذلك للحد من تكرار دراسة موضوعات معينة. الحقيقة التي ينبغي تأكيدها: أن الدراسات الببليوغرافية لا تقف عند حد معين؛ ففي كل يوم تُناقش رسالة جامعية جديدة، ويُنشر كتاب أو مقال في دورية ما. وهذا يستدعي وجود موقع إلكتروني يرصد البحث العلمي في كل مكان، ويُحدَّث باستمرار، وتدعمه جهة أكاديمية لها موقعها القوي في العالم العربي.

الثانية: الإفادة من الفكر الأجنبي في دراسة الأدب الجاهلي، بشرط أن تكون هذه الإفادة واعية لخصوصية الثقافتين، ولحاجة القراءة النصية ذاتها.

الثالثة: الاستعانة بالفهارس الإلكترونية في مواقع مكتبات الجامعات على الإنترنت كمكتبة الجامعة الأردنية في عَمان، ومكتبتي الإسكندرية، والجامعة الأمريكية في مصر، ومكتبة جامعة البحرين، ومكتبة جامعة الإمارات.. ولعل موقع مكتبة الجامعة الأردنية أشد هذه المكتبات أهمية؛ لكون مركز إيداع الرسائل الجامعية العربية قد فهرس مقتنياته من الرسائل في هذا الموقع. إن ميزة تلك المواقع هي التحديث المستمر للمحتوى، وذلك بإضافة كل جديد إليه، في حين يقف محتوى الكتب الببليوغرافية عند سنة صدورها، وغالبًا ما تتوقف دور النشر عن إصدارها في طبعات أخرى.

ورصدتُ في كتابي "المترجمون العرب في النقد الأدبي واللغويات: ببليوغرافيا" الأمر نفسه، فسجلتُ ملاحظات يمكن تلخيصها على النحو الآتي[9]:

تؤكد كثرةُ الدراسات المترجمة الرغبةَ في تعرف الآخر، من زاوية أن الترجمة هي العصب الحيوي الذي يرفد الثقافة القومية بالدم الجديد، ويوسع آفاقنا المعرفية. وما يعزز هذه الرؤية هو تركيز هؤلاء المترجمين على دراسات النقاد الكبار مثل: جورج لوكاش، وإليوت، ورولان بارت، ويوري لوتمان، وتودوروف. كما أن الدراسات المترجمة لم تقتصر على نقد الشعر فحسب، بل تجاوزته إلى نقد القصة، والرواية، والمسرح. ولكن من الصعب القول: إن جهود المترجمين جميعها كانت تمضي في الطريق السليمة، أو لم تتخللها أية عثرات. ويمكن تلخيص الانحراف عن تلك الطريق، والعثرات في النقاط الآتية: تعدد المصطلحات الدالة على معنى واحد، وتعدد ترجمات دراسات معينة، وتعدد أشكال كتابة أسماء المؤلفين الذين تترجم أعمالهم، والخلط بين المحرر والمؤلف، وبعض المقالات المنشورة في الدوريات تُنشر بعنوان ما، وبعد فترة نجد كتابًا يحمل العنوان نفسه، وتدخّل المترجمين في صياغة عناوين الدراسات، وتأخر في زمن ترجمة الدراسات الأجنبية إلى العربية.

وعلى الرغم من الشكوى المستمرة في الدراسات والمؤتمرات من إشكالية تأسيس المصطلح النقدي الحديث، واقتراح التوصيات للحد من تأزم تلك الإشكالية منذ عام 1973 - حيث عُقدت حلقة الترجمة في الكويت - ولغاية الآن، فإن جهة رسمية أو غير رسمية، لم تتقدم بعمل ببليوغرافي يرصد الدراسات المترجمة في الوطن العربي.

إن تعاملي مع الدراسات المترجمة في السنوات التسع الماضية، والملاحظات التي ذكرتها حول جهود المترجمين العرب، يفضيان إلى مجموعة من التوصيات لتنسيق الترجمة في الوطن العربي، وهي[10]:

**الأولى:** أن يحظى المصطلح النقدي باهتمام المؤتمرات والندوات الثقافية كما حظي بذلك المصطلح العلمي.

**الثانية:** أن تتولى جهة رسمية عربية رصدَ الدراسات المترجمة، وتقديم الاستشارات للمترجمين من أجل الخروج من الفوضى الحالية، ولتكن هذه الجهة متفرعة من وزارات

الثقافة العربية أو التعليم العالي، أو الجامعات ذات السمعة الطيبة بحيث تقوم جهةٌ مركزية بتزويد المعنيين بالبحث العلمي بما تم رصده وفهرسته.

**الثالثة:** أن يوظّف المترجمون العرب معرفتهم باللغات الأخرى في ترجمة الدراسات العربية إلى تلك اللغات؛ فكثرة الدراسات اللغوية المترجمة عن الآخر لا تعني أننا أحدثنا تواصلاً ثقافيًّا فعالاً معه، بل إن حاجتنا إلى تعرف الآخر ما لدينا هو الذي يجسِّر، بعد هذه الكثرة، التواصل بين الثقافات.

**الرابعة:** أن تأخذ مجامع اللغة العربية على عاتقها إصدار نشرات دورية، تُقيم فيها المصطلحات المستخدمة في الترجمة، وتكون هذه النشرات نواة لعمل معجمي متكامل.

**الخامسة:** أن تخصص مجلة في كل بلد عربي للترجمات، وتحظى بالتبادل بين الجامعات العربية.

**السادسة:** أن يلتزم المترجمون وضعَ بيانات النشر الأصلية على أعمالهم المترجمة.

**السابعة:** أن يراجع المترجمون حصيلتنا التراثية من المصطلحات، قبل تأسيس مصطلح أملته الترجمة الفورية للنص.

**الثامنة:** أن تقتني المكتبات العامة، ومكتبات الجامعات، ووزارات الثقافة الأعمال الببليوغرافية التي ترصد الدراسات المترجمة في الوطن العربي، وذلك للحد من ظاهرة تعدد الترجمات لدراسات معينة.

**التاسعة:** أن تُطبع بحوث المؤتمرات حول إشكالية المصطلح النقدي واللغوي، وتُعمم على الجهات الرسمية.

**العاشرة:** أن تتولى الجهات التي يُعهد إليها بدراسة المصطلح النقدي واللغوي في الدراسات المترجمة مسؤوليةَ الإفادة من الدراسات الجادة التي تدرس الواقع المصطلحي فتحلله وتقيمه.

ينبغي الاعتراف بأن غياب الجهة المركزية التي توفر قواعد البيانات المنظمة للبحث العلمي، من جهة أولى، وغياب القارئ التفاعلي عن المشاركة في صناعة هذه القواعد، أو الكتابة عن القضايا المتعلقة بالكتاب من جهة ثانية، سيُبقيان دراساتنا تتطور ببطء رأسيًّا، بينما تتوسع بسرعة فائقة أفقيًّا. ولا يخفى أن التوسع الأفقي يُربك، ويعوق، ويؤخر تشكل ثقافة متنامية. لقد بسط لي العمل البيليوغرافي في المنشور، أو الذي ينتظر النشر، رؤية شمولية لواقع البحث العلمي لدينا، وهو واقع مؤلم، ونتحمل نحنُ مسؤولية هدر الطاقات، وهدر الجهود التي كان يمكن أن تبذل في النمو والتطور بدلاً من المراوحة في المكان نفسه.

لقد كان إدراكنا - نحن العربَ - مبكرًا لأهمية المعلوماتية الورقية؛ فابن النديم صنَّف "الفهرست"، وحاجي خليفة صنَّف "كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون" وغيرهما، ولكننا في عصر المعلوماتية الإلكترونية، ما زلنا محصورين بالعمل الوراقي، ويبدو ذلك في كتب تُعد على أصابع اليدين فيما يختص باللغة العربية، منها جهود كل من: عفيف عبد الرحمن[11]، وعوض محمد الدوري[12]، ومجاهد مصطفى بهجت[13]، وعبد السلام المسدي[14]، ولكن كتب هؤلاء بقيت في نطاق جغرافي قد لا يتجاوز في أحيان كثيرة البلد الذي نُشرت فيه، وتقف بطبيعة الحال عند سنة النشر، إضافة إلى القصور المفترض منذ البداية عن تغطية مساحة واسعة مما صدر عن دور النشر العربية، أو نوقش من رسائل في جامعات عربية. وهناك أعمال ورقية أخرى تختص بالرسائل الجامعية[15]، وبعض الدوريات العربية[16]، ولكن ما قيل عن الكتب يُقال عنها أيضًا.

هذه الجهود مجتمعة، وغيرها، كان يمكن أن تقود إلى بحث علمي غير مترهل، وإلى فتح آفاق مختلفة في مجال الإبداع، ولكن اكتفى هؤلاء وغيرهم بما فعل ورقيًّا. ولم تظهر على الإنترنت بحيث تمكّن الباحث في الوطن العربي من معرفة السابقين في تناول القضية أو الظاهرة التي هو بصدد معالجتها.

إن البحث العلمي عندنا ما يزال غير قادر على اختراق أسوار الغرب عبر التقنية، فبقيت رؤية الغرب لنا في هذا المجال غير واضحة، ولا يمكن أن تتغير ما دمنا لا نمتلك قاعدة بيانات بالبحث العلمي، وبالدراسات المترجمة، وبالكتب المنشورة، وما دمنا لا نترجم ما نمتلكه باللغة العربية إلى اللغات الأخرى.

## - 3 -

### ملاحظات ختامية

### 3 - 1

ليست هناك وصفة سحرية ليرتفع مستوى البحث العلمي إلى درجات عالية في اللغة العربية وآدابها، وفي تنسيق ترجمة النتاج الأجنبي إليها، على سبيل المثال، كما ليست هناك وصفة سحرية لجعل المكتبة العربية في لحظة ما تمتلك هذه القوة المغناطيسية الجاذبة لمرتاديها من القراء والباحثين والأكاديميين، ولكن هناك نقاط جوهرية ينبغي أن نراعيها قبل البدء في التقدم للأمام:

**الأولى:** تأسيس مكتبة تفاعلية تتضمن إنتاج الأمة العربية في اللغة والأدب والنقد، يستطيع القارئ من خلالها تصفح مقتنياتها بصيغة *PDF*، وتُخصص مساحة للتعليق على المحتوى أو إبداء الرأي فيه، إضافة إلى وضع ارتباطات تشعبية لطبعات أخرى إنْ وُجدت؛ حتى يتمكن من إدراك التطور الفكري للمؤلف، وارتباطات أخرى لدراسات ذات صلة بالموضوع؛ حتى يتمكن من وضع المؤلف في المكانة التي تميزه من غيره.

**الثانية:** تأسيس مكتبة تفاعلية تتضمن الدراسات المترجمة في الحقول السابقة إلى اللغة العربية؛ حتى نتخلص من الترهل في الترجمة، وننفتح على الآخر انفتاحًا واعيًا، نعرف خلاله ثراء ما نمتلك، ونعرف، أيضًا، مقدار حاجتنا إلى الأخذ منه بعيدًا عن فكرة الانسحار بهذا الآخر.

## 3 - 2

لقد أرجأتُ الإجابة عن سؤال، يقفز بين الحين والآخر طالبًا مني الإجابة عنه: لماذا نؤسس مكتبة تفاعلية تخدم اللغة العربية وآدابها، ونؤسس مكتبة أخرى تخدم الترجمة إلى العربية؟ لن تصل الإجابة عن هذا السؤال إلى مستوى عالٍ من المنطقية، إلا إذا تناولنا زوايا معينة من قيمة هذه اللغة.

الحديث عن العربية، يعني الحديث عن الهوية *Identity* التي تعرِّف الفردَ ليس من الناحية العرقية فحسب، بل من نواحٍ مختلفة، أهمها: الدين، والحضارة. يسخِّر هذا القولُ السبيل إلى الجزم بأن الفرد ـ الذي يُعرَّف بهذه اللغة يكتسب موقعًا متميِّزًا في الحياة، ما دام هذا الذي يعبر عن هويته قويًّا، ويكتسب موقعًا مهلهلاً في الحياة، ما دام هذا الذي يعبر عن هويته ضعيفًا. هذا الاكتساب، لا ينحصر في التراتبية الاجتماعية، أو التسامي أمام الآخر، بل يتخطاه إلى مستوى بناء الشخصية، وتحصيل المعرفة، وإنتاجها، والتفاعل معها.

بعد أن ربطت لطيفة النجار بين اللغة العربية والهوية، وأشارت إلى الهزات التي تعرض لها معنى الهوية بفعل العولمة، عرضت نتائج بحوث علمية أجريت لقياس التأثير السلبي للتعلم بغير اللغة الأم في مجتمعات أخرى يسود فيها التعدد اللغوي، ولكن، يمكن استثمار هذه النتائج للحديث عن أثر التعلم باللغة الأم، من ناحية أولى، ومنسوب التفاعل معها، من ناحية ثانية. وسأنتخب من هذه النتائج النقاط الآتية(17):

**الأولى:** ما يُتعلَّم باللغة الأم، يُستثمر في تعلم اللغة الثانية أو التعلم باللغة الثانية.

**الثانية:** التعليم باللغة الأم يساعد التلاميذ على أن يكونوا أكثر تفاعلاً مع المادة، ومع بيئة التعلم. أما التفاعل بين المتعلِّم باللغة الثانية والمعلِّم، فيكون ضعيفًا، ولذلك، يسود الاستظهار في الأنظمة التعليمية التي تعتمدها.

**الثالثة:** قدرة المتعلِّم على قراءة نص باللغة الثانية، لا يُعدُّ مؤشرًا على قدرته على فهم النص، فقد يستغرق الأمر سنوات حتى يُظهر المتعلِّم قدرته على فهم ما يقرؤه.

المكتبة التفاعلية، بمفهومها الذي طرحته في مستهل الفصل، تتأسس على مقومين رئيسين:

الأول: الإحساس بالحاجة إليها؛ لأنها تُظهر ثقافته الراسخة الجذور، والممتدة في الحاضر، ومسؤولية بقائها في المستقبل تقع على كل مستخدم لها. إنها، بهذه الصورة، جزء من تشكُّل الهوية الذي يعرِّف بالفرد للآخر الافتراضي، وجزء من مقومات الوجود؛ لأنها تحتضن نتاج النخبة أو البناة الحقيقيين لفكر الأمة. هذا الإحساس، سيدفع إلى رفدها بالدراسات التي تصدر حديثًا باستمرار، وسيدفع إلى تصفحها؛ لملاحقة كل جديد يُضاف إلى رصيدها.

الثاني: الرغبة في التطور عبر قناتين مزدوجتين، يؤدي تلاقيهما بمسرب واحد إلى تحويل تلك الرغبة إلى حقيقة؛ فالثقافة لا يمكن أن تتطور وهي منغلقة على نفسها، والطريق الرحبة للتطور هو الانفتاح الواعي على الآخر عبر الترجمة. ولن يكون هذا الانفتاح واعيًا إلا من خلال المعرفة بما نمتلك، والمعرفة بما نحتاج إليه. المعرفتان تتطلبان مستوى من القوة باللغة الأم التي سيقود إتقانها إلى بناء مكتبات تفاعلية أخرى في حقول أخرى. إن حجر الأساس يجب أن يكون قويًا، وهو هنا: اللغة العربية المرتبطة بالهوية، والقادرة على تحقيق معنى "التفاعل" الحقيقي.

ليست المعرفة الحاسوبية، وحدها، قادرة على تأسيس مكتبة تفاعلية، ولا حتى المعرفة باللغة العربية والترجمة، على الرغم من كونهما ضروريتين، بل إن القادر على تأسيسها مكتسبةً صفة "التفاعلية" هما المقومان السابقان؛ لأنهما يتصلان بكل ما تعني "الهوية" للفرد. أما اتصال النتاج العلمي للأمة بالوسائط التقنية فلا يضير هذه اللغة؛ لأن الفرد صار يدرك أن هذا العصر يتطلب أن تقدم له الثقافة بما يعيش معه في الحياة، ويكاد يتحول إلى جزء من مكملات شخصيته، كالهاتف النقال الذي بات يُدخل المرء إلى آلاف الكتب ليتصفح أوراقها عبر شاشته الصغيرة. إضافة إلى أن التواصل اللغوي - الذي يسوده الطور الكتابي الحالي عبر الإنترنت - في طريقه إلى أن يصير مرحلة بدائية

وانتقالية "تمهد لتواصل أوسع نطاقًا، تواصل (ما بعد الكتابة)، يمتزج فيه المكتوب مع المسموع، بالإضافة إلى المرئي من الصور الثابتة والمتحركة، مكونًا رسالة اتصالية كثيفة المعلومات"[18]، ما سيجعل المكتبة التفاعلية جزءًا من التوظيف المثمر للوسائط التقنية، ويحول المحتوى إلى نمط حياة يتلازم فيها نمو الفكر مع التقنية.

## 3 - 3

إن توافر مكتبة تفاعلية تخدم البحث العلمي في حقل اللغة العربية والترجمة، قد لا تؤتي أكلها، إذا أخذنا بعين الانتباه أن اللغة العربية آخذة أهميتها في التراجع كلما تقدمنا في الزمن. وحتى نصنع جيلاً جديرًا بهذه المكتبة التي لن يكون إنشاؤها بتلك السهولة التي قد نتخيلها، ينبغي البدء بتشجيع البحوث العلمية التي تسعى إلى جعل اللغة العربية أكثر حيوية في حياتنا؛ فالعولمة نجحت في تحويل اللغة الإنجليزية إلى سلعة مُنافسة في سوق الثقافة، وسخرت وسائل الإعلام للترويج لها، فباتت من ضرورات الحياة، وأحد المفاتيح الضرورية لولوج أبواب العمل الوظيفي. وهذا ليس خطأ، ولكن غياب اللغة العربية عن المنافسة في تلك السوق، يعني إضعاف قدرتها على العيش بقوة فينا، ويعني أنها أصبحت مهددة. خاصةً أن خطابنا للجمهور بهدف الحفاظ على اللغة العربية أكثر ما يوجّه للنخبة، وأكثر ما يُركز عليه هو إثارة الجانب العاطفي فينا، وليس الجانب النفعي.

إضافة إلى ذلك، فإن النظم التدريسية تقدم الإنجليزية بمحتوى وأساليب جذّابة، من ناحية أولى، وأن النظم التدريسية نفسها تُقدم العربية بمحتوى وأساليب تقليدية، تجعل الطالب يصل إلى نتيجة خطيرة، وهي: أن اللغة العربية متخلفة عن العصر، وأن تعلمها يبعث الملل في النفس، وأنها عبء أُلقي على الكاهل؛ فهي غير مرتبطة بمنفعة مستقبلية، من ناحية ثانية.

ينبغي أن تعيش اللغة العربية فينا، وحتى تكون كذلك، يتوجب أن يُؤسس بناء المحتوى على كل ما هو وظيفي، أو كل ما يُمارس فعلاً في الحياة، عندئذ، يدرك الطالب أنه يتعلم العربية ليحل مشكلات في حياته، وأن العصا السحرية التي يستطيع من

خلالها الدخول إلى عالمه المعاصر هو امتلاك ناصية اللغة. وربما تكون الخطوة الأكثر فعالية للدخول إلى عالمه المعاصر فكريًا، ومعيشيًا، تكمن في ربط الحصول على وظيفة، أو ترقية باجتياز "اختبار كفاءة باللغة العربية" *Proficiency Test in Arabic*[19]، يضمن النجاحُ فيه أن الفرد لم يتأثر سلبًا باللغة الثانية، ويربط اللغة العربية بالمنفعة، فيخلصها من التهميش والإقصاء، ويُنبئ عن أن الفرد سيكون متفاعلاً في موقعه ما دام يحظى بنصيب كبير من التمكن من اللغة الأم.

وفي هذا السياق، يمكن الإفادة من تجربة جامعة الإمارات العربية المتحدة في تصميم اختبار معياري *Standardized Test* لقياس الكفاءة باللغة العربية؛ فطريقة تطبيقه ومواده وتعليمات إجابته وطريقة تصحيحه موحدة لجميع المختَبرين، وتعتمد على التقنية المتقدمة في قياس المهارات الرئيسة الأربع: الاستماع، والحديث، والقراءة، والكتابة[20]، ويتعدى، هذا الاختبار، المفهوم اللغوي الضيق؛ ليصل إلى آفاق بعيدة من التواصل، والتحليل، وتحصيل المعلومات، وامتلاك مهارات عليا من التفكير الناقد، وبتعبير آخر: إن امتلاك الكفاءة اللغوية يُسهم في تخريج أفراد متميِّزين على مستوى الأداء اللغوي والفكري والتواصلي واثقين بتراث امتهم، فخورين بإنجازاتها الحضارية، قادرين على الإضافة والتفاعل مع الآخر بثقة، إلى جانب تمكنهم من تطوير ذواتهم، وإنجاز مهامهم الوظيفية بكفاءة وتميز"[21]، وحتى تتحقق هذه الأهداف، اقتُطفت أسئلة الاختبار من الواقع، أو من جوانب وظيفية تتصل بحياة الفرد مباشرة.

طُبق الاختبار على شرائح واسعة من المجتمع، منها: الجامعيون، والمعلمون، وضباط في الجيش. وأفرز تطبيقه منذ مايو *2007* حتى ديسمبر *2011* على *7000* مختبَر، ما يسميه منسق الاختبار إبراهيم محمد علي "دق ناقوس الخطر"، فيقول: "إن نتائج الاختبار، بصورة عامة، لتدق ناقوس الخطر، وتحذر من الحالة التي وصلت إليها اللغة العربية على ألسنة كثير من أبنائها، ومما لوحظ أن حالة الضعف هذه لا تخص قطرًا عربيًا دون غيره؛ فالأفراد الذين دخلوا الاختبار لا يمثلون قطرًا عربيًا واحدًا، بل يتوزعون على معظم الجنسيات العربية"[22]. وقد انتهى إلى وضع توصيات، أهمها: الدعوة إلى تفعيل القرارات

التي تحمي اللغة العربية من خلال المخاطبات الرسمية والتواصل. إضافة إلى مطالبة واضعي المناهج بالاهتمام بتطوير الأداء الشفوي عند الطلاب، ومطالبة الوزارات والمؤسسات المختلفة بتحديد مواصفات لغوية تتوافر في جميع الموظفين الذين تتطلب وظائفهم استخدام العربية الفصحى.

إن اجتياز الفرد، في مختلف مواقعه التعليمية أو الوظيفية، لاختبار الكفاءة باللغة العربية، يعني تعزيز الهوية بكل أطيافها: الذاتية، والوطنية، والقومية عنده، وتحقيق التواصل والتفاعل مع الآخر، وربط هذا الاجتياز بالمنفعة التي تسربت إلينا بقوة بفعل العولمة، ولم يعد بالإمكان انتزاعها بسهولة من شخصية الإنسان المعاصر؛ فالوصول إلى نقطة أعلى، ليس مشروطًا باجتياز الاختبارات المعيارية باللغة الثانية وحدها، بل باللغة الأم أيضًا. وهو ما سيؤدي إلى رقي في التفكير، وتفاعل مع مكونات الحياة الثقافية خاصة تلك التي تُقدم عبر التقنية؛ لأن هذا التفاعل يستطيع أن يبلغ الذروة باللغة الأولى، كما أكدت لطيفة النجار في دراستها السابقة.

وفي المقابل، علينا أن نهيّئ الأرضية المناسبة لتقوية ما نتوقع أن يحدث فعلاً، وأكبر جزء يعنيني بهذه الأرضية هو: تطوير أساليب تعليم اللغة العربية، وأكثر الأساليب أهمية هو التعلم التعاوني *Cooperation Learning*، إضافة إلى استغلال التقنية في عرض المحتوى، وقياس التمكن من المهارات التي يتضمنها. ومن المؤكد أن تغييب أحادية الرؤية بفعل التعاون، سيقود إلى اتخاذ قرارات نابعة مما يؤمن به الفرد، فيقول: إن الكتاب الورقي ينبغي أن يعيش إلى جانب الكتاب الإلكتروني، وإن الرواية الورقية ينبغي أن تعيش إلى جانب الرواية التفاعلية، وإن هذا المنهج النقدي يتكامل مع ذاك المنهج.. وفي الأحوال جميعها: ليس هناك شيء يغيب ما دامت الحاجة إليه قائمة له، ومن حق هذا المختلف أن يعيش ما دام يعبر عن الإنسان.

### 3 - 4

أما المشرفون على تلك المكتبة التفاعلية بقسميها: **الإنتاج الأدبي للأمة العربية في التأليف**، والإنتاج الأدبي للأمة العربية في الترجمة، فينبغي أن يراجعوا لغة القارئ؛ لتصويب الأخطاء الواردة فيها؛ لأن تركها دون تصويب قد يُرسِّخ في الذهن أنها صحيحة، فتتوالد الأخطاء عن بعضها. وينبغي أن يراجعوا التقنية التي وظفها القارئ من حيث سرعة وحداثة البرامج المستخدمة في عرض الدراسة، ودرجة وضوحها، ومناسبتها للتطور الذي لا يثبت على حال.

وهذا يفرض أن تتوافر لدى المشرفين الكفاية في مجال التخصص الذي ستُقدم مصادره إلى القارئ، إضافة إلى الكفاية التقنية التي لا تتقوقع حول زمن الحصول على الشهادة في هذا المجال؛ فحتى عهد قريب "كان التركيز والاهتمام بالتعليم المستمر لأمناء المكتبة المحسَّبة يمثل مكانًا هامشيًّا، وليس رئيسيًّا في دائرة الاهتمامات، وقد أدى ذلك إلى وجود فجوة بين ما هو كائن وما ينبغي أن يكون في مجال تقنية المعلومات؛ لأنه كلما كان مجال العمل سريع التأثر بالتغيير زادت الحاجة إلى تنفيذ برامج للتعليم المستمر بهدف إزالة هذه الفجوة"[23]، وهذا يوجب على المشرفين الحصول على معرفة متسارعة تواكب تقنية متسارعة لا تتوقف عن تخطي كل ما نعتقد أنه نهاية الأمر؛ فكل درجة تبلغها التقنية في مدرج تقدمها، تتخذ منها منصة تنطلق منها نحو آفاق أعلى من التطور، وهكذا دواليك[24].

### 3 - 5

هذه المكتبة التفاعلية، تستطيع أن تُحدث تغييرات إيجابية في جوانب مختلفة من حياتنا، لعل أهمها:

**أولاً**: تغيير الصورة النمطية الخاطئة عن البحث العلمي لدينا عند الآخر؛ لأنه سيكتشف أننا أمة جبارة حينما أنجزت، وما زالت، هذا الكم الهائل والمتراكم من الكتب والبحوث.. فتجعل الحوار مع الآخر ثقافيًّا هو حوار أمة تريد التواصل مع هذا

الآخر لتحقيق الثراء المتبادل للحياة، وهو حوار الند للند؛ لأننا نقف على أرضية صلبة تستند على أرقام وبيانات موثقة.

**ثانيًا**: ربط القارئ بالحراك الثقافي على مستوى العالم، ليس بوصفه متصفحًا عابرًا فحسب، بل بوصفه مشاركًا في صنع هذا الحراك، ومسؤولاً عن تطوره نحو الأفضل. وبالتالي، فإن الانزواء أو الانغلاق عن الآخرين سيجعله يعيش خارج الحركة الطبيعية للحياة.

**ثالثًا**: تنمية اتجاهات ثقافية لها خصوصيتها الحضارية، وفي الوقت نفسه، منفتحة على الآخر، فيتحقق التكامل بين (النحن)، و(الآخر) بطريقة صحيحة.

رابعًا: من خلال المكتبة التفاعلية، تتحقق مقولة: "العالم قرية صغيرة" فعلاً؛ إذ لم تعد المعلومات، أيًا كان نوعها، بيد قطب واحد؛ فالقارئ سيتعرَّف كلَّ ما يُنشر في حقل اختصاصه أو اهتمامه، ويسيطر على معرفته المتنامية، ويشارك في صنع الأفكار، ويحكم عليها.. وفي النهاية، هو مسؤول عنها؛ لأنه واحد من أفراد هذه القرية.

إن تأسيس المكتبة التفاعلية، الآن، ضرورة يفرضها العصر، ويفرضها واقع البحث العلمي في الوطن العربي للخروج مما آل إليه من ترهل، ومهما تكن ضخامة تلك التحديات، فإنها ستُحدث تغييرًا إيجابيًا في حياة البحث العلمي، وفي حقيقة الأمر، في حياتنا من جوانب مختلفة. وأعتقد أن الخطوة الأولى ستكون صعبة، لكن العدَّ نحو مستقبل أفضل سيبدأ بها.

## الهوامش

(1) فضاءات الإبداع الأدبي في عصر التكنولوجيا الرقمية، العالم العربي للنشر والتوزيع، ط1، دبي 2008، ص 162 ـ 163.

(2) انظر: من النص إلى النص المترابط: مدخل إلى جماليات الإبداع التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت ـ الدار البيضاء 2005، ص 41 ـ 43. وانظر، أيضًا: المرجع السابق، ص 177 ـ 179.

(3) انظر: مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت 2006، ص141. والكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ـ بيروت 2008، ص 42 ـ 46.

(4) انظر: التفكير النقدي وتحولات الثقافة: تشكل الرؤية في ظل حوار الثقافات، عالم الكتب الحديث، الأردن 2008، ص 193 ـ 231.

(5) صدمة إحصائية "شنغهاي" حول أفضل 500 جامعة في العالم: الجامعات العربية صفر مع مرتبة الشرف، مجلة دبي الثقافية، ع 34، دبي، مارس 2008، ص 42.

(6) انظر: المرجع السابق، ص 42 ـ 46.

(7) انظر كتابي: دراسات حديثة في الأدب الجاهلي: بيليوغرافيا، جدارا للكتاب العالمي، عمان 2005، (المقدمة).

(8) انظر: المرجع السابق نفسه.

(9) انظر: المترجمون العرب في النقد الأدبي واللغويات، جدارا للكتاب العالمي، عمان 2004، (المقدمة).

(10) انظر: المرجع السابق نفسه.

(11) راجع كتابه: مكتبة العصر الجاهلي وأدبه، دار الأندلس، بيروت 1984. وقد أعاد نشره أكثر من مرة، يضيف في كل طبعة شيئًا جديدًا، وكانت آخرها في 1998.

(12) راجع كتابه: مصادر الشعر العربي في العصر الأموي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 2001.

(13) راجع كتابه: المكتبة الشعرية في العصر العباسي، دار البشير، عمان 1994.

(14) راجع كتابه: مراجع النقد الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس 1989.

(15) راجع، على سبيل المثال، ما صنفه محمد أبو المجد علي البسيوني: ببليوغرافيا الرسائل العلمية في الجامعات المصرية منذ إنشائها حتى القرن العشرين، مكتبة الآداب، القاهرة 2001،

(16) راجع، على سبيل المثال، ما صنفه عبد الجبار عبد الرحمن في أربعة مجلدات: كشاف الدوريات العربية (1876 ـ 1984)، مركز التوثيق الإعلامي لدول الخليج العربي، بغداد 1988. وما صنفه نبيل إبراهيم: كشاف الكويت للدوريات، مطبوعات وزارة التربية، الكويت 1973. وما صدر عن شركة الفهرست للإنتاج الثقافي في بيروت في عشرين مجلداً بعنوان "كشاف الدوريات العربية 1978 ـ 1981".

(17) انظر: العربية وهوية الأمة في مؤسسات التعليم العام والعالي في دولة الإمارات العربية المتحدة، ضمن: الموسم الثقافي، مطبوعات مجمع اللغة العربية الأردني، عمان 2008، ص 148 ـ 152.

(18) نبيل علي: اللغة العربية وتحديات العولمة، ضمن: الموسم الثقافي، مطبوعات مجمع اللغة العربية الأردني، عمان 2001، ص 90.

(19) حول هذه الموضوع، انظر: عبد الله زيد الكيلاني: اجتياز امتحان الكفاءة في اللغة العربية شرط للتعيين في المؤسسات العامة والخاصة، ضمن: الموسم الثقافي، مطبوعات مجمع اللغة العربية الأردني، عمان 2009.

(20) انظر: إبراهيم محمد علي: عرض لتجربة جامعة الإمارات العربية المتحدة مع اختبار العين لقياس الكفاءة باللغة العربية للناطقين بها، المؤتمر الدولي للغة العربية، بيروت 2012، ص 2 (مخطوط). واختبار العين لقياس الكفاءة في اللغة العربية للناطقين بها: تعريف وتقديم، المؤتمر الدولي للغة العربية، جاكرتا، يوليو 2010.

(21) المرجع السابق، ص 4. وانظر: إبراهيم محمد علي (وآخرون): الكفاءة اللغوية للناطقين بالعربية (دليل اختبارات الكفاءة في اللغة العربية)، مكتبة الفلاح، أبو ظبي 2010، ص 13.

(22) إبراهيم محمد علي: المرجع السابق، ص 12.

(23) ماري. ج. جوريكي: التعليم المستمر للمكتبيين في المكتبات المحسَّبة، ترجمة: محمد أمين مرغلاني، مجلة عالم الكتب، م 18، ع 4، الرياض، يوليو ـ أغسطس 1997، ص 291.

(24) نبيل علي: العقل العربي ومجتمع المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، نوفمبر 2009، 1 / 17.

# خاتمة

اشتمل الكتاب على خمسة فصول، تسبقها مقدمة، وتتلوها خاتمة تجمل أهم النتائج التي خرج بها، وهذه الفصول هي: إشكالية المصطلح والمبادئ، والبحث عن جذور، وإنتاج العمل ونقده، والخطاب ونقد الخطاب، والبحث العلمي والمكتبة التفاعلية. وقد أوردت تحت مسمى "ملاحظات ختامية" في نهاية كل فصل النتائج التي انتهى إليها، إضافة إلى الآفاق المفتوحة عليها. وفي هذه الخاتمة، سألخص تلك النتائج مجتمعة.

أكد الفصل الأول: إشكالية المصطلح والمبادئ، أن اضطراب المصطلح في الغرب يبرهن على صعوبة استقرار المعنى حول هذا النمط في تقديم النص الأدبي، وأن هذا الاضطراب قد انتقل إلينا. ورأى أن مصطلح "الأدب التفاعلي" ينبغي أن يبتلع المصطلحات الأخرى جميعها، ما عدا تلك التي يمكن أن توضع على الإنترنت والورق معًا، دون أن يختل شيء. ودعا إلى التعامل مع النص التشعبي *Hypertext* على أساس أنه "تناص" *Entertextuality*، وإلى الاحتكام إلى وجود الكلمة في العمل التفاعلي لحسم انتماء العمل إلى جنس معين من الأدب.

واستطاع الفصل الثاني: البحث عن جذور، أن يربط الوصول إلى الأدب التفاعلي بتطور مناحي الحياة نفسها. ونفى الفصل أن يكون هذا الأدب نبتًا شيطانيًا تنعدم جذوره، ونفى، أيضًا، فكرة التخلف التي تُطلق عند كل دعوة لتلقي تجربة جديدة. ورأى أن تحالف الخطاب النقدي مع الخطاب الإبداعي هو تحالف قلق؛ فكثيرًا ما يدفع المبدعين إلى الحدة والعنف رغبةً في توفير البقاء لما ينتجون.

وذهب الفصل الثالث: إنتاج العمل ونقده، إلى أن إنتاج النص التفاعلي يحتاج، إضافة إلى امتلاك الموهبة ومقومات الكتابة في الجنس الأدبي الذي ينتمي إليه، إلى معرفة حاسوبية عالية. وأكد أن عوامل كثيرة تضافرت لظهور هذا النمط من الإبداع، وليس تطور الحاسوب هو العامل الأوحد في ظهوره، وإن كان أكثرها أهمية. وأكد، أيضًا، أن المبدع في هذا الشكل من التعبير، ما يزال يتناول التجربة الإنسانية التي تتلامس مع قضايا الإنسان الأزلية على الرغم من تعبيرها عن الذات. أما تحليل العمل التفاعلي، فرأى أن له طبيعته الخاصة التي يتمازج فيها النقد الأدبي بالنقد الفني.

وألقى الفصل الرابع: الخطاب ونقد الخطاب، الضوء على إستراتيجية المبدعين في ربط كل ما يعتقدون أنه يخالف السائد بالتوجه إلى المستقبل، ونعت الحاضر بالجمود. وأن الحماسة تنتقل إلى الناقد، فيحث الناس على اللحاق بركب الحضارة، والتحرر من التقاليد. ورأى أن هدفهما: المبدع، والناقد هو هدف نبيل، ولكن إستراتيجية الخطاب ليست على درجة عالية من معرفة الجمهور الذي تخاطبه، والأخطاء نفسها يرتكبها المبدعون عبر حركة التاريخ في الشرق والغرب.

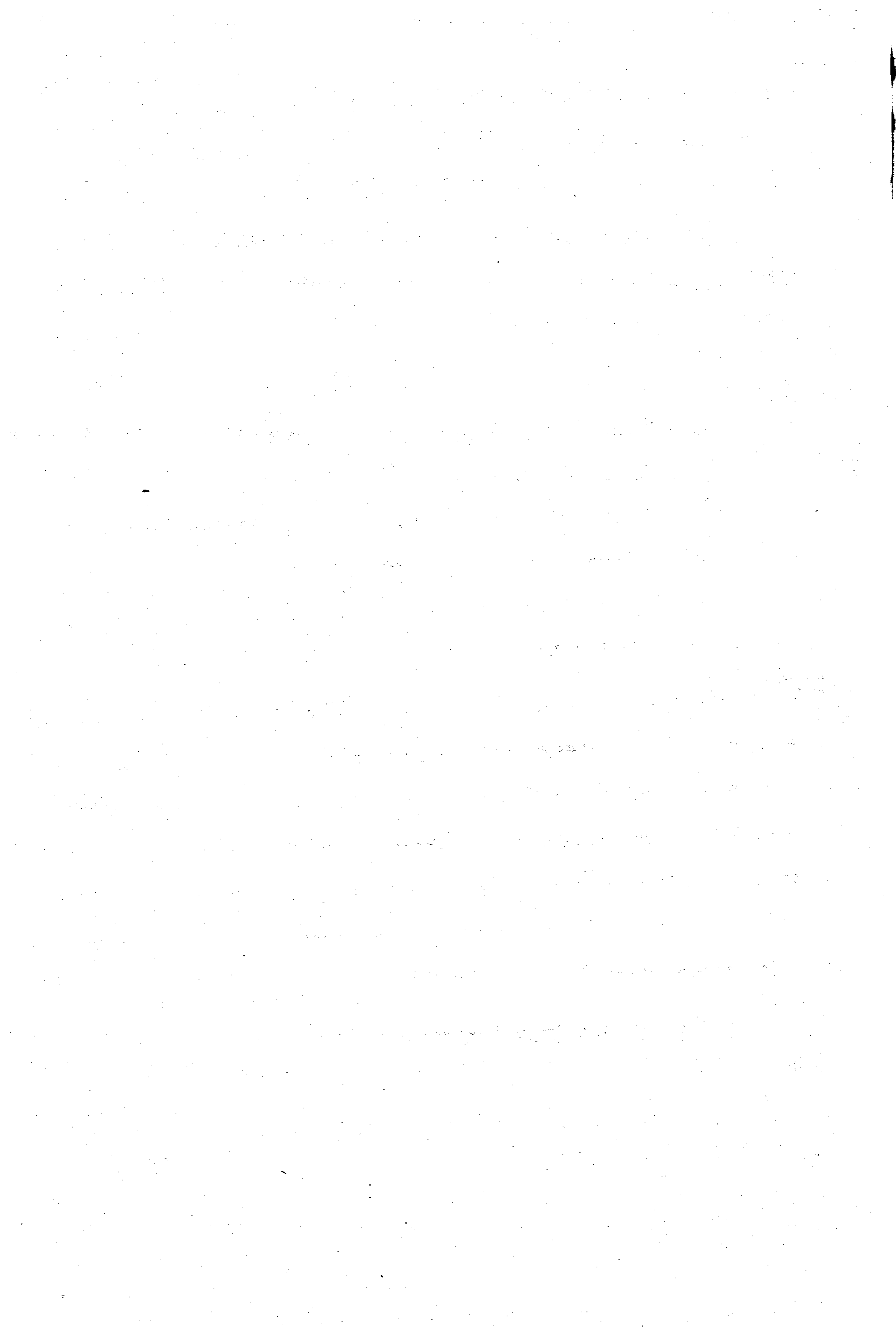
وحث الفصل الخامس: المكتبة التفاعلية والأدب، على الإفادة من فكرة موقع *Wikipedia* في تأسيس مكتبة تفاعلية ترفع البحث العلمي من الفجوات التي يتعرض سيره لها، وأهمها: تكرار الدراسات في موضوع واحد دون البناء على السابقين، وذلك بسبب غياب قاعدة معلومات ببليوغرافية على الإنترنت، يتمكن من خلالها كل باحث أو هيئة رسمية إضافة ما يُعتقد أنه مناسب لهذه المكتبة، ووضع روابط لكل دراسة تتوافر بصيغة *PDF*، وبخاصة الرسائل الجامعية. وحث، أيضًا، على أن تفيد الأمة العربية من تجربة جامعة الإمارات العربية في "اختبار الكفاءة"؛ لربط اللغة بالمنفعة الحياتية.

أما التوصيات والمقترحات التي تنبثق عن النتائج السابقة، فيمكن إجمالها في النقاط الآتية:

**الأولى**: أن تبدأ الجامعات العربية بتدريس طلابها كيفية إنتاج الأعمال التفاعلية، ونقدها، وتستفيد من تجربة قسم اللغة العربية بجامعة الإمارات في ذلك؛ كونه الرائد في هذا المجال؛ حتى ينشأ عندنا أدب راقٍ، ولا يقل نقده رقيًّا عنه.

**الثانية**: أن تبدأ الجامعات العربية بالتنسيق لإنشاء مكتبة تفاعلية، تساعد على نمو البحث العلمي رأسيًّا أكثر مما ينمو أفقيًّا، بسبب عدم وجود قاعدة ببليوغرافية بالنتاج العلمي.

**الثالثة**: أن تلتزم المنتديات الأدبية التي تضع مسمى "رواية تفاعلية" أو ما يقترب من هذا العنوان بوجود شخصية نقدية تشرف على الأعمال التي تنشر على صفحاتها؛ حتى لا تسود الأخطاء الآتية من كل متطفل على الأدب؛ لأن الأعمال الإبداعية غالبًا ما تُبنى على بعضها.



# المصادر والمراجع

## كتب عربية:


(1) أدونيس:

- الثابت والمتحول: بحث في الاتباع والإبداع عند العرب (صدمة الحداثة)، دار العودة، ط1، بيروت 1978.

- زمن الشعر، دار العودة، ط2، بيروت 1978.

- الشعرية العربية، دار الآداب، ط3، بيروت 1989.

(2) أمين، بكري شيخ:

- مطالعات في الشعر المملوكي والعثماني، دار الآفاق، بيروت 1979.

(3) إيجلتون، تيري:

- النقد والأيديولوجية، ترجمة: فخري صالح، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 2005.

(4) إيفاشيفا، فالنتينا:

- الثورة التكنولوجية والأدب، ترجمة عبد الحليم سليم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 2008.

(5) البريكي، فاطمة:

- فضاءات الإبداع الأدبي في عصر التكنولوجيا الرقمية، العالم العربي للنشر والتوزيع، ط1، دبي 2008.

- الكتابة والتكنولوجيا، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت - الدار البيضاء - بيروت 2008.

- مدخل إلى الأدب التفاعلي، المركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء - بيروت 2006.

(6) الرباعي، عبد القادر:

- الصورة الفنية في النقد الشعري، دار العلوم، ط1، الرياض 1984.

(7) الصفراني، محمد:

- التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، النادي الأدبي - الرياض، المركز الثقافي العربي - الدار البيضاء - بيروت 2008.

(26) الكيلاني، عبد الله زيد:

- اجتياز امتحان الكفاءة في اللغة العربية شرط للتعيين في المؤسسات العامة والخاصة، ضمن: الموسم الثقافي، مطبوعات مجمع اللغة العربية الأردني، عمان *2009*.

(27) محمد، باقر جاسم:

- متون متجاورة متساكنة: الشعر من السماع والقراءة إلى التفاعل، مجلة غيمان، ع *7*، اليمن، ربيع *2009*.

(28) المرزوقي، محمد:

- مليونا زائر لمعرض الكتاب، صحيفة الرياض، ع *15974*، الرياض، *19* مارس *2012*.

(29) المسناوي، أحمد:

- نظرية الأجناس الأدبية، مجلة عالم الفكر، م *40*، ع *3*، الكويت، يناير - مارس *2012*.

(30) النجار، لطيفة:

- العربية وهوية الأمة في مؤسسات التعليم العام والعالي في دولة الإمارات العربية المتحدة، ضمن: الموسم الثقافي، مطبوعات مجمع اللغة العربية الأردني، عمان *2008*.

## بحوث المؤتمرات المخطوطة:

(31) علي، إبراهيم محمد:

- اختبار العين لقياس الكفاءة في اللغة العربية للناطقين بها: تعريف وتقديم، المؤتمر الدولي للغة العربية، جاكرتا، يوليو *2010*.

- عرض لتجربة جامعة الإمارات العربية المتحدة مع اختبار العين لقياس الكفاءة في اللغة العربية، المؤتمر الدولي للغة العربية، بيروت، مارس *2012*.

## الإنترنت:

### مواقع عربية:

(32) إدريس، عبد النور (وآخران):

- ندوة "النشر الإلكتروني والأدب التفاعلي من خلال رواية شات":

http://www.asmarna.com

(33) أسليم، محمد:
- قراءة في أعما ل محمد سناجلة: عن مفهوم الكاتب الرقمي ونظرية الواقعية الرقمية:
http://alyaseer.net/vb/showthread

- نظرية "رواية الواقعية الرقمية":
http://www.midouza.net

(34) اشويكه، محمد: محطات
http://www.khayma.com/ofouk/Page1.htm

(35) توفيق، أحمد خالد: قصة ربع مخيفة:
http://www.angelfire.com/sk3/mystory/interactive.htm

(36) سناجلة، محمد:

- رواية شات:
http://www.arab-ewriters.com/chat

- رواية صقيع:
http://www.arab-ewriters.com/saqee3

- رواية الواقعية الرقمية: تنظير نقدي:
http://www.arab-ewriters.com

(37) مشتاق عباس معن (حوار):
http://www.alnoor.se/article.asp?id=22229

## مواقع عربيــة أخرى:

(38) القصة التفاعلية للجميع:
http://www.mahjoob.com/ar/forums/showthread.php?t=250161

(39) قصة تفاعلية نؤلفها جميعًا:
http://www.areej-vip.com/vb/showthread.php?t=932

## مواقع أجنبية:

[illegible]) *Harris, Katherine: Digital Literature: The Death of Print culture:*
http://www.sjsu.edu/faculty/harris/DigLit_F10/Schedule.html.

[illegible]) *Kendal, Robert:*

- *From Eleven Clues:*

http://www.2river.org/2RView/2_1/poems/kendall1.html

- *Robert Kendall: His Home Page:*

http://wordcircuits.com/kendall/

42) *Koskima, Raine: Digital literature: from text to hypertext and beyond:*
http://users.jyu.fi/~koskimaa/thesis/thesis.shtml.

43) *Smailes, Caroline: 99 Reasons Why:*
http://www.carolinesmailes.co.uk

44) *Whalen, Zach: Electronic Literature: ENGL 251:*

http://teaching.zachwhalen.net/e-lit/content/syllabus

45) *Yeboah, Wallace: Electronic Literature: Is it really agame?*

http://nkelber.com/engl278w/?p=2918

## مواقع أجنبية أخرى:

46) *lit-digital: experiments in digital & interactive literature:*

http://www.lit-digital.com/

# المحتوى

## كتب أخرى للمؤلف

1 - بطولة الشاعر العربي القديم: العاذلة إطارًا، 2001.

2- جماليات الأنا في الخطاب الشعري: دراسة في شعر بشار بن برد، 2004.

3- المترجمون العرب في النقد الأدبي واللغويات: ببليوغرافيا، 2004.

4- دراسات حديثة في الأدب الجاهلي: ببليوغرافيا، 2006.

5- الخطاب النقدي وقراءة التراث: نحو قراءة تكاملية، 2007.

6- قراءة الآخر: القصيدة العربية والنظريات الأجنبية، 2008.

7- التفكير النقدي وتحولات الثقافة، 2009.

8 - في تشكُّل الخطاب الروائي: سميحة خريس الرؤية والفن، 2010

9 - التراث والشعر: دراسة في تجليات البطل الشعبي، 2010.

10 - منزلات الرؤيا: الشاعر العربي المعاصر وعالمه، 2010.

11 - شعرية المكان: قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة، 2011.

12 - تمرُّد الأنثى على الشاعر: قراءة في شعر مانع سعيد العتيبة، 2012.

## عنوان المؤلف

الأردن - إربد - ص. ب (510)

البريد الإلكتروني imlhem@hotmail.com



# الأدب والتقنية

## مدخل إلى النقد التفاعلي

د. إبراهيم أحمد ملحم

تسير تجربة "الأدب التفاعلي" بخطى السلحفاة، وتكاد لا تتجاوز الرواية، وتواكبها خطوات "النقد التفاعلي" التي ما زالت أكثر ثقلاً من تلك الخطى. وما أستشرفه الآن، هو أن هذه القراءة ستؤسس ما يحرّض الدارسين على تشكيل خطاب تفاعلي مختلف؛ لأن مشكلتنا - نحن العرب - أن ما يتشكل ليس له فلسفة متجذرة. وهذا، بدوره، سيحفّز إلى تشكيل أعمال أدبية أخرى، تبني على جهود محمد سناجلة الروائية، وتنشئ أخرى في الشعر والمسرح والمقال والخاطرة، فتمضي بحركة سهمية للأمام، قوية، وواثقة، وذات كفاءة في إنتاج العمل التفاعلي متكاملاً.








9 789957 706401

الأردن - اربد - شارع الجامعة تلفون: ٧٢٧٢٢٧٢ ٢ ٠٩٦٢+ / فاكس: ٧٢٦٩٩٠٩ ٢ ٠٩٦٢+ / الرمز البريدي: (٢١١١٠) / صندوق البريد: (٣٤٦٩)
البريد الإلكتروني: almalktob@yahoo.com / الموقع الإلكتروني: www.almalkotob.com